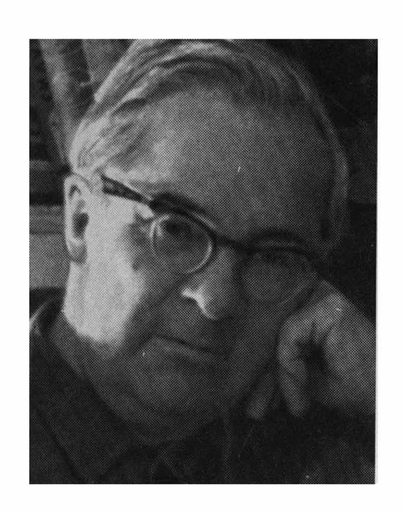

искусство
5.70
КИНО

# Поздравляем



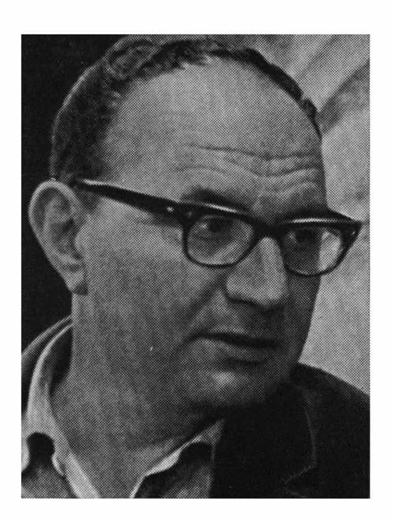
## с 70-летием

Максима Максимовича Штрауха, народного артиста СССР, лауреата Ленинской и Государственных премий, одного из тех актеров, кому удалось глубоко и впечатляюще воссоздать на экране образ В. И. Ленина в фильмах «Человек с ружьем», «Выборгская сторона», «Яков Свердлов», «Его зовут Сухэ-Батор», «Рассказы о Ленине», «Ленин в Польше». М. М. Штраух известен как один из ближайших сотрудников С. М. Эйзенштейна, участвовавших в работе над фильмами «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», «Старое и новое». Талантом и высокой профессиональной культурой отмечены роли, большие и малые, сыгранные Штраухом во многих картинах

## с 70-летием

Ивана Петровича Иванова-Вано, народного артиста РСФСР, старейшего мультипликатора, режиссера-постановщика фильмов «Конек-Горбунок», «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях», «Снегурочка», «Двенадцать месяцев», «Левша», талантливого педагога и активного общественного деятеля





## с 50-летием

Семена Израилевича Фрейлиха, киноведа и кинодраматурга, кандидата искусствоведения, чьи книги «Искусство кинорежиссера» (1954), «Драматургия экрана» (1961), «Фильмы и годы» (1964) и статьи в «Очерках истории советского кино», в сборниках «Вопросы киноискусства» и других кинематографических изданиях явились заметным вкладом в науку о кино

искусство

# КИНО

**Ежемесячный журнал**

**Орган Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР и Союза кинематографистов СССР**

**Журнал основан в 1931 году**

**Четверть века великой победе**

**Георгий Мдивани.** Экран героев . . . . . . . . . . 3

**Репортаж**

**Г. Цитриняк.** Направление главного удара . . . . . . 7

**Сценарий**

**Ю. Бондарев, О. Курганов, Ю. Озеров.** Битва за Берлин 20

Рядом с солдатом . . . . . 67

**Рассказы кинематографистов**

**Яков Сегель.** Утренние деревья . . . . . . . . . . 74

Где-то бродят жирафы . . 76

**Новые фильмы**

**Лев Безыменский.** Солдаты мира . . . . . . . . . . . 80

**А. Зоркий.** Истоки героизма 86

**О. Суркова.** Права поэзии и требования «прозы» . . 92

**Ефим Дзиган.** Как же появилась эта картина? . . . 100

**Д. Стариков.** На rendez-vous с Россией . . . . . . . . 107

**Размышляя о герое**

**Андрей Попов.** Нет искусства без полной отдачи . . 121

**Портреты**

**Р. Юренев.** Евгений Червяков—артист и воин . . . . 127

Издано о кинематографе . . 150

**За рубежом**

**Л. Махнач.** Трибуна Лейпцигского фестиваля . . . . 152

**А. Караганов.** Космическая одиссея — куда? 159

**С. Юткевич.** Шекспировская дилогия Франко Дзеффирелли . . . . . . . . . . 169

Отовсюду 178

**Й. Пурш.** Ленинский год в чехословацком кино . . 184

Экранные вести . . . . . 187



Рукописи не возвращаются

Издание
Союза кинематографистов СССР

*Цена 1 руб.*

---

На 1-й и 4-й страницах обложки — кадры из фильма «Освобождение» (режиссер-постановщик Ю. Озеров, «Мосфильм»)

искусство
# КИНО

# Iskusstvo Kino

## Cinema Art

### Quarter-Centenary of the Great Victory

**Georgy Mdivani.** The Screen of Heroes (page 1).
Article on the 25th anniversary of the victory over nazy Germany.

### Reporting

**Grigory Tsitrinyak.** The Direction of the Main Offensive (page 5).
Report from the shooting site of the new film «Liberation» (director Yuri Ozerov).

### Script

**Yuri Bondarev; Oscar Kurganov; Yuri Ozerov.** The Battle for Berlin (page 18).

At the Elbow of a Soldier (page 67).
Selection of photoes «Cameramen in the Front Line».

### Stories by Film-makers

**Yakov Segel.** The Trees at Dawn (page 74). Giraffes Wander Somewhere (page 76).
War-time short stories.

### New Films

**Lev Bezimensky.** The Soldiers of Peace (page 80).
Review of the films «His Name Was Ho Shi Min» and «The Soldiers of Peace» (Central Documentary Film Studios).
**Andrei Zorky.** The Spring of Heroism (page 86).
Review of the film «Song of Manshuk» (Kasakhfilm).
**Olga Surkova.** The Rights of Poetry and the Demands of «Prose» (page 92).
Review of the film «Those Who Are in Love» (Uzbekfilm).
**Efim Dzigan.** What Were the Origins of This Picture? (page 100)
Review of the film «Dangerous Tour» (Odessa Film Studios).

**Dmitry Starikol.** Rendez-vous with Russia (page 107).
Article in connection with the discussion around the film «The Nest of Gentlefolk» (Mosfilm).

### Thoughts about the Hero

**Andrei Popov.** There Can't Be Any Art without Self-Abandonment (page 121).
Thoughts on the actor's skill.

### Profiles

**Rostislav Yurenev.** Evgeny Chervyakov—Actor and Soldier (page 127).
Monographic article on the work of the director and actor Evgeny Chervyakov.

Published on Cinema (page 150).
Review of the book by M. Kvasnetskaya «Lev Kulidzanov».

### Abroad

**Leonid Makhnach.** Leipzig Festival Tribune (page 152).
Notes of a jury member on The International Leipzig Film Festival.
**Alexander Karaganov.** Space Odyssey: Where? (page 159).
Article on the work of the American director Stanley Kubrick.
**Sergei Yutkevich.** Franco Zeffirelli's Shakespeare Dylogy (page 169).
Article on the films by the Italian director Franco Zeffirelli «The Taming of the Shrew» and «Romeo and Juliet».
From Everywhere (page 178).
**Iři Pursch.** Lenin's Year in the Chechoslovakian Cinema (page 184).
Notes on the plans of the Chechoslovakian film-makers in connection with Lenin's birth centenery.
Screen News (page 187).

Filmography (page 188).

---

Адрес редакции: Москва А-319, ул. Усиевича, 9
Тел. 151-02-72
А07678 Подписано к печати 5/V 1970 г.
Формат бумаги 70×90 1/16 Печатных листов 12 (условных листов 14)
Тираж 38 000 экз. Заказ 65
Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105

В 30-е годы социализм прочно утвердился во всех сферах жизни нашей страны. Перед миром предстала полная энергии, в могучем порыве устремленная вперед социалистическая индустриально-колхозная держава. Создавались условия для следующего крупного шага по пути, начертанному Лениным.

Помешала война. Страна подверглась разбойничьему нападению фашистских захватчиков. Над Родиной нависла смертельная опасность. И в эти дни с невиданной силой проявилось мужество советского народа, его стойкость и непреклонная воля к победе, сплоченность вокруг ленинской партии. Советский общественный и государственный строй в ходе тяжелого испытания продемонстрировал свою нерушимую прочность. В те суровые годы подтвердилась глубокая правота ленинских слов о том, что никогда не победить народа, защищающего свою народную власть, отстаивающего свое правое дело, свое будущее. Ценой жизни миллионов своих сынов и дочерей советский народ отстоял завоевания социализма.

Скоро мы будем отмечать двадцатипятилетие победы над фашистской Германией. В канун этой знаменательной даты мы еще и еще раз отдаем должное великому подвигу советского народа, его Вооруженных Сил. Вечно — из поколения в поколение — будет наш народ хранить память о тех, кто отдал свои жизни

ради свободы и счастья советских людей, ради родной Отчизны.

Следуя заветам Ленина, мы и дальше будем укреплять оборону Родины, оснащать армию самым совершенным оружием. Наша армия была, есть и будет армией мира, надежным оплотом безопасности всех народов.

Все знают, как тяжелы были для нас потери и разрушения, вызванные войной. Надо было заново построить многие города и села, заводы и электростанции, школы и больницы. Перечеркнув коварные расчеты врагов на длительное ослабление нашего государства, в кратчайшие сроки залечив раны войны, советский народ сделал огромный бросок вперед. Материальные и духовные завоевания, достигнутые в послевоенные годы, поражают воображение своей грандиозностью. Социализм вновь продемонстрировал свою силу и жизненность.

**(Из доклада Л. И. Брежнева на совместном торжественном заседании ЦК КПСС, Верховного Совета СССР и Верховного Совета РСФСР 21 апреля 1970 года, посвященном столетию со дня рождения Владимира Ильича Ленина)**

# Четверть века великой победе

Георгий Мдивани

# Экран героев

Четверть века отделяет нас от великого мига, когда алое знамя взметнулось над рейхстагом и трижды благословенное слово «мир» пронеслось над просторами планеты. И хотя четверть века в сознании нашего поколения, которое не может посетовать на недостаток впечатлений и переживаний, представляется сроком весьма внушительным, свет одержанной тогда победы и сегодня доходит до нас, как доходит свет, дарующий жизнь и силу. Неиссякаем рождаемый им поток энергии, молодости, исторического оптимизма, неколебимой веры в мощь нашей Родины, нашего великого народа, в истинность идей, под знаменем которых вела на бой с фашизмом советских людей ленинская партия.

Годовщина Победы пришлась на год, который все честные люди на земле называют Ленинским. К новому всенародному празднику мы пришли, неся в своих сердцах благодарное волнение, с которым около месяца назад собирались на торжественные заседания, посвященные столетию со дня рождения великого отца нашей революции Владимира Ильича Ленина. Думается, есть в этом совпадении свой символический смысл, своя особая правда и закономерность.

Именно Ленин, его правда, выпестованная им партия, стоявшая во главе народа, победили тогда, в 1945 году, одержали верх над врагом, с которым бессильны были совладать капиталистические державы, издавна обладавшие огромным военным и экономическим потенциалом. Советским людям никогда не было свойственно желание преуменьшать значение вклада, внесенного в победу нашими союзниками. Мы всегда отдавали должное подвигу героев, какой бы национальности они ни были и какие бы религиозные или социальные воззрения ни исповедовали. Но тем праведнее гнев, с которым солдаты, выстоявшие под Сталинградом или Ленинградом, освободившие Прагу и Бухарест, повергнувшие в прах политическую, государственную цитадель фашизма, узнают о попытках иных западных политиков, историков и даже мемуаристов так переписать историю второй мировой войны, будто бы и не было долгих кровопролитных месяцев защиты Москвы, будто не перемалывала Советская Армия под Сталинградом и Курском самые отборные гитлеровские дивизии, в то время как министры и военачальники западных держав полагали, что им с открытием второго фронта можно еще и подождать. Но вопиет о справедливости память о тех, кто лежит в своих вечных могилах под Севастополем или где-нибудь у тихой смоленской ракиты. Об этом не можешь не думать, когда наблюдаешь цинизм империалистических пропагандистов, выпускающих из-под своего широкого рукава в склонный к забывчивости мир такие фильмы, в которых не находится ни кадра, связанного с изображением

нашего боевого, воинского подвига, ни кадра о нашей земле, охваченной пожарищем, полыхавшим от Белого до Черного моря, о земле, на которой в течение четырех лет решалась судьба мира, культуры, цивилизации...

Советский народ сумел осуществить этот в полном смысле слова всемирно-исторический подвиг только потому, что за четверть века с небольшим до этого совершил другой подвиг такого же исполинского масштаба: сверг власть капитала на одной шестой Земли, построил первое в истории социалистическое государство.

Оно-то и победило чудище фашизма, ему только и оказалось под силу справиться с этим уродливейшим, но по-своему закономерным порождением капиталистического общественного порядка, бесчеловечного и варварского. Вот чего не хотят видеть и признавать в уроках второй мировой войны буржуазные идеологи! Они тщатся скрыть от грядущих поколений классовый смысл битвы, кипевшей в те годы на просторах Европы, классовую закономерность того капитальнейшего значения факта, что именно социалистическому государству, советской общественной системе дано было свалить и втоптать в землю гитлеризм.

Правду не скрыть! Разгром фашизма привел к гигантскому повышению политического, нравственного авторитета коммунистических партий, марксизма-ленинизма; многие народы, вдумываясь в уроки второй мировой войны, сделали решающий выбор между капитализмом и социализмом. Очистившись от коричневой заразы, наша планета обрела то, что все сейчас называют — одни с гордостью, другие с испугом и ненавистью — мировой системой социализма. И если роль мировой социалистической системы во всей жизни планеты, в глобальных масштабах мировой политики неуклонно возрастает, то причина тому и по сей день находится еще в связи с уроками войны. И сегодня народы видят, что самыми последовательными, смелыми и победоносными защитниками человечности, покоя и мира на земле являются коммунисты, поднявшие на своем знамени ленинский лозунг пролетарского интернационализма. Как в годы войны с гитлеризмом, так и сейчас, без Советского Союза, являющегося главной силой в мировой социалистической системе, миру не отстоять мира, не предотвратить возрождения фашизма, не смирить наиболее агрессивные, рвущиеся к власти круги империалистической буржуазии.

Всё ли мы, работники армии искусств, и в первую очередь самого массового среди них — кинематографа, делаем для того, чтобы в битве идей, кипящей в мире, советское искусство вышло на самые передовые рубежи?

Задать этот вопрос обязывает нас и память о тех, кто не вернулся из-под Ельни или Франкфурта-на-Одере, и тревожная мысль о страданиях людей, оказавшихся сейчас на самых горячих участках планеты, там, где бесчинствуют американская военщина или поддерживаемый ею расистский, разбойничий режим Голды Меир и Моше Даяна.

Мы, писатели и артисты социалистического лагеря, никогда, ни в каких случаях не подлежим демобилизации. Мы всегда несем вахту, стоим на боевом посту, всегда ощущаем себя солдатами —так же, как и в тот жаркий июньский день сорок первого, когда многие из нас надели на себя солдатские или офицерские гимнастерки.

Впрочем, мы чувствовали себя в строю задолго до этого дня. Я не погрешу против правды, если скажу, что свою битву с фашизмом, свой боевой и трудный путь к рейхстагу советское искусство начало, когда пушки еще молчали. И не потому ли нас было не сломить, что зрители «Чапаева», «Мы из Кронштадта», «Великого гражданина», «Члена правительства», «Человека с ружьем» были внутренне, духовно готовы к войне? Вся идеологи-

ческая работа, проводимая партией, все лучшие произведения советского искусства были пронизаны страстной любовью к социалистической Отчизне, патриотической гордостью за народ, первым вступивший на путь создания коммунизма. Мысль о неизбежности предстоящей вооруженной схватки с фашизмом, моральная, психологическая подготовка к ней воодушевляла, направляла лучших советских художников.

Конечно, незачем и не к чему забывать, что в те годы появлялись картины облегченные, примитивно представлявшие ожидающие народ испытания. Не хочу защищать от критики то в нашем довоенном искусстве, что действительно заслуживает упрека в торопливости или недостаточной вдумчивости. Но сегодня, когда я представляю того первого солдата, который попал под фашистские пули и не дрогнул, а выполнил свой долг, я с гордостью и волнением думаю и об искусстве, которое от «Железного потока» до «Оптимистической трагедии», от «Матери» Пудовкина до «Щорса» Довженко формировало его душу, наполняло сознанием святости патриотического долга, верой в правоту нашего великого дела, в то, что ведомые партией Ленина мы не можем не победить.

...В эти дни столько матерей, вдов, сыновей и дочерей, не дождавшихся с войны своих защитников, в молчании вглядываются в фотографии четвертьвековой давности, что и для нас, кинематографистов и писателей, нет более высокой чести, чем вместе с ними в порыве скорби и благодарности оживить в памяти образы наших товарищей, нашедших смерть на поле брани. Их было много, писателей, операторов, режиссеров, разделивших до конца скорбную участь тех, о ком они рассказывали в своих кинематографических и газетных реляциях с полей сражений. Низкий наш поклон и вечная благодарность им, буквально осуществившим привычное для искусства социалистического реализма уподобление художника солдату.

Низкий наш поклон всем тем художникам, кто с 22 июня 1941 года отодвинул в сторону все прочие творческие замыслы и знал «одну, но пламенную страсть» — патриотическую страсть бойца, несшего порученную ему партией боевую вахту. Переключение с мирных тем на военные произошло в нашем искусстве мгновенно. И чем громче гремели пушки на фронтах, тем отчетливее слышался, вопреки старинному афоризму, голос наших муз. Кинематограф, оторванный от своих привычных производственных баз, вынужденный по условиям военного времени довести до минимума свои постановочные расходы, и дня не потерял на изготовку к сражению. С первых же дней войны были нащупаны наиболее действенные, наиболее отвечавшие потребностям момента формы агитационного, духоподъемного киноискусства, и я, как и все, кто помнит те годы, от души могу подтвердить силу впечатления, которое производили на нас фронтовые «кинокорреспонденции» режиссеров и операторов, шедших рядом с солдатами по самым трудным и опасным дорогам войны, антифашистские киносборники, первые большие киноленты о войне, обладавшие особой, неповторимой силой прямого удара, открытого, до каждого сердца доходившего патриотического призыва.

Боевое искусство военных лет наследовало боевые традиции довоенного кино. Потому-то оно и нашло так быстро свое место в строю, что всем своим огромным идейным и художественным опытом довоенное кино научило нас ненавидеть врага и восхищаться героизмом советских людей, научило не «бояться» воспевать «во весь голос» их мужество, душевную силу, красоту.

Меня иногда упрекают за то, что в картине об Александре Матросове мы с Леонидом Луковым не сказали всей правды о трудной жизни этого замеча-

тельного юноши, что мы создали «всего лишь» легенду о нем. Но вот уже в недавние годы появились книги о Матросове, где были раскопаны разные мелкие разности из его довоенной жизни (многие из них, как показала проверка, оказались измышленными или тенденциозно преувеличенными). И что же? Кому это оказалось на руку? Полнее ли стал его образ?

Я не защищаю этой картины: не мне решать, насколько она удалась. Я защищаю принцип подхода к действительности, тот угол зрения на нее, при котором нравственные ценности народа не мельчатся, не разбазариваются, не выворачиваются наизнанку, как то предлагал делать печально известный своими «расследованиями» подвига панфиловцев В. Кардин.

Все последнее десятилетие советский кинематограф неизменно был верен военной теме. К этому его обязывало и чувство уважения к тем, кто спас мир от чумы фашизма, и, конечно, то, что ставить правдивые, мужественные, глубокого поэтического дыхания фильмы об Отечественной войне значило бороться против опасности новой войны, значило крепить боевой дух народа. К сожалению, не все, далеко не все картины на военную тему, появившиеся за эти годы, отвечали этим высоким критериям. И сегодня мы снова должны поднять голос против фильмов, в которых подвиг народа представал приниженным, «опрощенным», против подмены гуманистического, революционно-классового подхода к теме войны расплывчатым, мелкобуржуазным по своей сути пацифизмом. Странно видеть было иные картины, где война показывалась так, будто сценарист и режиссер рассчитывали испугать зрителя ужасами фронтовых испытаний, затушевывая при этом народный, спасительный для всего человечества характер нашей борьбы с фашизмом.

Иногда вопрос о правдивом отражении войны на экране сводят к спору, чей метод лучше — Довженко или Бондарчука, Герасимова или Чухрая. Бессмысленный спор. По-моему, линия водораздела проходит не между картинами, по-разному, разными художественными способами, но всегда честно повествующими о войне с фашизмом, а между картинами, насыщенными правдой, поднимающимися до подлинного историзма, и бескрылым натурализмом, спекуляцией на трудностях военной поры, ужасах, жестокости.

Нам незачем пугать зрителей. Они не из пугливых. Коли доведется, они, как и их отцы когда-то, с готовностью поднимутся на бой за великое дело справедливости.

Тема Великой Отечественной войны не стала и никогда не станет для нас только исторической. На ней всегда будут сходиться жизненно насущные, глубоко актуальные интересы всего советского общества. Здесь же, на толковании уроков прошедшей войны, легче всего проследить классовое различие в подходе к актуальным проблемам и истории и современности — наших врагов из стана капитала и тех, кому по-настоящему дорога идея мира. Вот почему хочется от души приветствовать переход на принципиально новую, отличающуюся подлинным историзмом ступень в осмыслении масштабов одержанной советским народом победы, наметившуюся в многосерийном фильме «Освобождение».

...В эти дни все советские люди, все наши друзья во всем мире с благодарностью и волнением вспоминают тех, кто удержал мир на краю пропасти, куда толкало его безумие Гитлера.

Пожелаем же советскому кинематографу проникнуться этими высокими и чистыми чувствами и в новых условиях победоносно продолжать тот бой с империалистической реакцией, который выиграли в 1941—1945 годах наши солдаты... офицеры и генералы, весь советский народ, вынесший на своих плечах титаническую тяжесть борьбы с фашизмом.

# Направление главного удара

Фильм «Освобождение»... Впрочем, одной картины с таким названием нет: фильм-гигант будет состоять из пяти полнометражных художественных лент — «Огненная дуга», «Прорыв», «Направление главного удара», «Балканы, 1944» и «Битва за Берлин».

Некоторое представление о масштабах съемок может дать одна деталь: в 1965 году решение о запуске картины подписали министр Вооруженных Сил СССР, министр финансов СССР и председатель Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР. А сейчас два первых фильма «Освобождения» уже закончены, «Балканы» еще ждут своей очереди, а работа над третьей и пятой картинами в самом разгаре. И в тот памятный день, когда я прилетел на съемки, в семидесяти километрах от Вильнюса, в болотах, снимались очередные эпизоды «Направления главного удара».

Съемочный коллектив работает, как хорошо выверенный механизм: каждый на своем месте, каждый знает, что делать, никто никого не дублирует. Во всем этом видна твердая рука Юрия Озерова. Однако если не знать, что он режиссер-постановщик, то вначале можно вообще не обратить на него внимания: на съемке Озеров не выделяется ничем. Нет трепещущих ассистентов, боязливо носящих за мэтром складной стульчик, нет насупленных взглядов из-под козырька полотняной шапочки, еле различимых в сумраке дымчатых очков. Озеров собран, сосредоточен, доброжелателен к коллегам, прост в обращении, терпелив в объяснениях и чрезвычайно корректен. Ему, конечно, было некогда в тот душный день, но я приехал издалека, и потому он не отложил беседу на вечер — да и что за разговор мог получиться после утомительного дня съемки, когда, вдобавок, надо еще готовиться к следующему дню?

— Я буду подходить к вам каждую свободную минуту и отвечать на вопросы,— сказал Юрий Николаевич.

Действительно, он несколько раз подходил и терпеливо отвечал, но я не стану писать каждый раз: «Озеров отошел» или «Озеров подошел» — просто пусть читатель имеет в виду, что разговор шел весь день, а в перерывах я ходил, смотрел, слушал, разговаривал.

— Побродите пока,— посоветовал Озеров.

●

Сегодня снимаются эпизоды прохода танков по болотам — в этих кадрах будет изображен один из этапов знаменитой операции «Багратион», осуществленной Советской Армией в 1944 году. Маршал Г. К. Жуков в недавно вышедших «Воспоминаниях и размышлениях» пишет об этой операции так: «...По данным нашей разведки, главное командование немецких войск ожидало первый летний удар с нашей стороны на Украине, а не в Белоруссии. Оно, очевидно, исходило из того, что из-за лесисто-болотистой местности

мы не сможем переправить в Белоруссию и использовать здесь надлежащим образом дислоцированные на Украине 4 танковые армии. Однако противник просчитался».

Операция «Багратион» была блестяще подготовлена. Так как успех ее во многом зависел от того, будет ли знать немецкое командование направление главного удара, то вначале об операции знали всего пять человек: Сталин, Жуков, Рокоссовский, Василевский, Антонов. Да и потом, когда началась подготовка фронтов к наступлению, число посвященных во все детали увеличилось не намного.

И операция «Багратион» была блестяще проведена: 800-тысячная группировка гитлеровских армий «Центр» была наголову разгромлена. Немецкий генерал Бутлар позже писал об исходе этой операции: «Разгром группы армий «Центр» положил конец организованному сопротивлению немцев на Востоке».

И вот спустя 25 лет, на болоте, с трудом найденном под Вильнюсом (осушение болот идет полным ходом), кинематографисты снимали кинобои, киноатаки, кинosражения. Но мне не хочется, чтобы у читателя осталось «игрушечное впечатление» от того, что в августе творилось на болотном пятачке диаметром километра в три: болото-то было настоящее, да и танки — не из папье-маше, а знаменитые «тридцатьчетверки», чудом сохранившиеся с военного времени...

... Прораб «Мосфильма» Юрий Чупак объяснил мне «объем работ» так:

— Надо было загнать сорок танков на четыре гати. В чем трудность? Болото запущено, не корчевано. Не просто болото, а ямы глубиной до двух метров... За три дня два батальона солдат уложили туда 800 кубов леса, не считая фашин, и триста пятьдесят грузовых машин гатей...

Озеров повел меня к группе из трех военных и штатского, что-то горячо обсуждавших — это было видно по жестикуляции. Один из военных был в плащнакидке, у другого на погонах, пристегнутых поверх черного комбинезона танкиста, серебрились капитанские звездочки. Третий, гвардии полковник танковых войск с четырьмя рядами орденских планок на груди и широченной лентой польского «Креста Грюнвальда» под ними, был седой, с добродушным и курносым лицом, среднего роста, широкоплечий, тяжелый, словно весь литой из чугуна.

— Вот Федор Иванович Кузнецов,— сказал Озеров, знакомя меня с полковником.— Ничего бы мы без него не сделали... А единственный штатский здесь — мой первый помощник, режиссер Юлий Михайлович Кун. Он, кстати, постановщик фильма «Озорные повороты», если видели...

— Уже три танка завязли в болоте, их вытащили,— пожаловался Кун,— а этот, четвертый, еще не успели — вчера завяз. Во-он, видите?

Вдали, в воде, виднелась одна башня танка с номером 116, да ствол пушки, торчавший из болота, как хобот слона.

— Дышит,— ласково сказал Кузнецов. — Пропасть не дадим — вытащим.

— Учтите следующее,— напутствовал меня Кун.— Командование армии, предоставляя технику киногруппам, приравнивает съемку к боевым учениям, потому что кинематографисты ставят перед военными самые разнообразные и неожиданные задачи. На съемках часто создаются подходящие условия для тренировки солдат и офицеров — подлинно боевая обстановка.

*— Юрий Николаевич, почему именно сейчас ставится такой фильм?*

**— Причин несколько. Мне кажется, что мы делали и делаем слишком много фильмов не о войне, а «на военную тему», где война служит только фоном. Выходят какие-то маленькие камерные картинки с любовным треугольником, а войны — в прямом и ярком изображении — в них нет. Между тем мы были свидетелями таких потрясающих событий — и в нашей стра-**

**не, и в Европе, и во всем мире,— что они, взятые сами по себе, могут явиться блистательным сюжетом художественного произведения, в частности — кинокартины...**

**Как известно, в последнее время во всем мире возрос интерес к минувшей войне. Американцы сделали несколько суперфильмов — таких, как «Самый длинный день» и «Битва в Арденнах». Любой советский человек, познакомившись с этими произведениями, сразу поймет, что на такие картины нужен ответ делом — нашими фильмами. Потому что в американских картинах нет даже упоминания о Советской Армии, ее роли в разгроме гитлеризма, жертвах и победах. О борьбе Советского Союза с фашистской Германией нет ни слова. Не странно ли, правда? В картине о второй мировой войне не сказано толком, что русские воюют. Получается, что войну выиграли США и Англия. Самостоятельно. Что победой над фашизмом мир обязан им. Только им и никому больше. Что освободили Европу американцы и англичане — они и никто другой. И так далее в том же духе.**

**Тенденциозность таких лент приметна также и в изображении самих сражений, в трактовке врага. Скажем, «Самый длинный день» — об открытии второго фронта в Европе. Известно, что к моменту высадки союзников в Нормандии основные боевые части немецкой армии были заняты на советско-германском фронте, а во Франции находились дивизии ослабленные, зачастую половинного состава, которые не могли оказать серьезного сопротивления союзникам — и практически не оказали. К тому же силы вторжения союзников в количественном и качественном отношении превосходили те несколько немецких дивизий, что были сосредоточены перед ними. Но американцы побоялись, что, рассказав правду о вторжении, они умалят значение своей победы. Поэтому вопреки исторической правде в фильме показаны сражения, которых в таких масштабах не было. Я имею в виду явно преувеличенную ожесточенность кинематографических схваток.**

Юрий Озеров — кинематографист, и я хочу привести здесь в поддержку ему мнение о фильме «Самый длинный день» военного — прославленного полководца Великой Отечественной маршала Г. К. Жукова:

«Откровенно говоря, я был несколько в недоумении, просмотрев в 1965 году американскую кинокартину «Самый длинный день». В этой картине показан качественно совсем иной противник, чем он был, по словам Эйзенхауэра, в июне 1944 года, в момент вторжения союзных войск через Ла-Манш. Конечно, всем понятна политическая направленность этой хорошо технически исполненной кинокартины, но надо же знать меру...

Грандиозная по своим масштабам морская десантная операция в Нормандию не нуждается в фальшивой лакировке. Надо сказать откровенно — она была подготовлена и проведена умело.

После завершения высадки основных экспедиционных сил наибольшее сопротивление немецкие войска оказали только в июле 1944 года, когда они перегруппировали свои силы против десантных войск с побережья северной части Франции. Но и тогда они были подавлены многократным превосходством сухопутных и воздушных сил союзников. В полном смысле наступательных операций союзников, таких, которые были бы связаны с прорывом глубоко эшелонированной обороны, борьбой с оперативными резервами, с контрударами, как это имело место на советско-германском фронте, там не было».

Опять говорит Озеров:

**— Все это было бы смешно, когда бы не было так грустно. Ведь во вступительных титрах к фильму «Самый длинный день» сказано, что консультантами картины были не только гитлеровский генерал Мантейфель, но и генерал Эйзенхауэр и фельдмаршал Монтгомери. Подумайте: Эйзенхауэр! Ему ли было не знать, каков вклад Советской Армии в победу над фашизмом!**

**Нельзя, ни в коем случае нельзя недооценивать значение таких картин. Нельзя забывать, что со времени взятия Берлина прошло четверть века, в мире выросло новое поколение, которое войны не видело. Молодежь знает о ней только по рассказам старших, а что те порой рассказывают, это мы уже видели на «кинопримере».**

**Может показаться, что краски сгущены... Но вот года четыре назад я был в одной большой африканской стране; так там даже интеллигентные молодые люди, получившие, что в этом контексте очень существенно, образование в Европе, случалось, разводили руками — им, видите ли, говорили, что освободили Европу американцы и что даже Берлин, и тот взяли американцы....**

**Что касается объема фильма, то, может быть, я и ошибаюсь, но мне кажется, что фильмы-гиганты — это и есть сегодняшний день**





**Ю. Бондарев, О. Курганов, Ю. Озеров в годы Великой Отечественной войны**

**кино. Ведь с каждым годом снимается все больше телефильмов, которые зритель смотрит, простите за избитую фразу, развалившись в кресле и гоняя чаи. То есть дома. Поэтому на Западе и создаются суперфильмы — цветные кинопредставления, грандиозные, яркие, зрелищные. И вот на такие картины в Европе и Америке зритель идет. А маленькой камерной картиной в кинозал его подчас уже не заманишь — он посмотрит такую по ТВ.**

**И я думаю, что наш кинематограф не должен от этой конкуренции презрительно отмахиваться, с ней необходимо считаться. Нужно брать на вооружение и новую технику, и новую манеру съемок, что ли. Согласитесь, что все это поможет нам широко, заметно выходить на мировой экран, что остро необходимо именно сейчас. Поймите меня правильно: я имею в виду не «экспортно-импортные» выгоды, хотя и это немаловажно, но прежде всего то, что каждый советский фильм, широко прошедший на мировом экране,— это еще один всеми услышанный аргумент в споре идеологий. Поэтому я и думаю, что год от года нам надо будет все чаще снимать масштабные, многосерийные фильмы, посвященные острым проблемам, большим темам. Согласитесь, что всемирный успех «Войны и мира» — аргумент в пользу моей точки зрения.**

...Прошел Николай Рыбников — еще в штатском, не переодетый.

— Я только в эпизоде,— сказал он мне.— Вчера приехал.

— Рыбникову гримироваться! — крикнули издали.

— Иду! — отозвался Рыбников.

...В группе есть человек пятнадцать специалистов особого рода, их обязанность — выполнение трюков. Их так и зовут: трюкачи.

— Вчера с лошадей падали,— сказал мне трюкач с веснушками, усеявшими все лицо.— Атака — и надо было падать. Ну, нам падать привычно — мы самбисты.

Мне хочется, чтобы, глядя картину, зрители вспомнили это залихватское «ерунда»... Только не вспомнят: трюки поставлены так натурально, так достоверно, что зрители и не подумают о кинематографической условности происходящего...

А что же происходит в фильме — не в том, снимающемся сейчас кадре, а в целой картине?

Снова обращаюсь к Озерову:

*— Почему в пяти фильмах «Освобождения» описываются события последних двух лет войны, начиная с Курской битвы? Почему выбраны эти два года?*

**— Начнем с того, что о первом периоде войны, об ожесточенных боях, отступлении у нас уже снято очень много картин. Был, мне кажется, не совсем правильный крен в этом отношении. Курская битва еще раз показала, что наша армия может наносить такие удары, от которых фашистская Германия уже не способна оправиться. После этого «треснула» Италия, где высадились союзники, через год был открыт второй фронт — и так далее.**

**Как я уже говорил, не все это знают. Например, многие западные немцы — не знают. В июле 1969 года первые два фильма «Освобождения», показанные гостям VI Международного кинофестиваля в Москве, особенно заинтересовали продюсеров из ФРГ. «Мы ничего не слышали о Курской битве — мы знаем только о Сталинграде», — сказали они нам.**

Здесь мне опять хотелось бы подкрепить мнение кинорежиссера мнением маршала Г. К. Жукова. Вот что он пишет в той же книге «Воспоминания и размышления»: «Разгром главной группировки немецких войск в районе Курска подготовил почву для последовавших широких наступательных операций советских войск с целью полного изгнания с нашей территории, а затем и с территории Польши, Чехословакии, Венгрии, Югославии, Румынии, Болгарии и окончательного разгрома фашистской Германии.

...Итак, гитлеровцы проиграли величайшее сражение, которое они готовили, напрягая все силы и возможности, чтобы взять реванш за разгром их войск на Волге зимой 1942/43 года. ...Сюда были привлечены значительно большие силы, чем в предыдущих крупных контрнаступательных операциях. Например, под Москвой принимало участие 17 малочисленных общевойсковых армий без танковых соединений, в районе Сталинграда 14 общевойсковых армий, 1 танковая армия и несколько мехкорпусов. В контрнаступлении под Курском участвовали 22 мощные общевойсковые, 5 танковых, 6 воздушных армий и крупные силы авиации дальнего действия».

...Танки, пятясь, въезжали на гати, уложенные в болоте. Вспомнилось из «Теркина»: «Пушки к бою едут задом...»

Операторская вышка в болоте, метрах в пятидесяти от танков, с которой будут снимать бой, пока пуста. Юрий Озеров и главный оператор фильма Юрий Слабеневич сейчас на другой вышке, на берегу, устанавливают аппарат.

...Рыбников уже в черном комбинезоне танкиста, с генеральскими погонами на плечах.

— Как самочувствие, товарищ генерал?— шутливо спросил его кто-то.

Рыбников не принял шутки. Он был сосредоточен, словно и впрямь готовился к сражению...

...Пока не началась съемка, одни солдаты отрабатывают приемы рукопашного боя, другие — играют в волейбол, третьи — читают.

...К военной санитарной машине подбежал молоденький солдат, сунул в окошко кабины палец.

— Палец содрал,— сказал он, торопясь,— обработать бы надо.

Старший лейтенант за рулем вынул банку йода...

...Пиротехники ставят дымы — и черные, и белые, и густые, и редкие... Ветер относит клочья дыма на болото...

...Кун и я — на крыше бронетранспортера, в люке БТР — капитан с ларингофоном на шее (ларингофон — замечу для непосвященных — это особый микрофон, который спокойно висит, «приклеившись» к горлу, человек спокойно говорит — и при самом страшном шуме, когда сказанное в обычный микрофон не разобрать, сказанное в ларингофон отчетливо слышно).

— Экипажам танков войти в связь,— сказал капитан с ларингофоном.— Толя, передай сорок шестому, чтобы вошел в связь.

Было видно, как из люка одного танка вынырнул танкист, махнул кому-то рукой и крикнул:

— Эй, войди в связь!

Танкист в люке другого танка тоже махнул рукой: понял.

...Кузнецов взобрался на крышу бронетранспортера.

— Здесь будет КП,— сказал он, стукнув каблуком по бронированной крыше; БТР загудел.— Связь со всеми танками есть, капитан?

— Со всеми,— ответил капитан с ларингофоном.

Кузнецову подали на БТР микрофон на высокой подставке, от которой провода тянулись в автобус звукооператоров с мощными репродукторами на крыше.

— Кхе, кхе! — сказал в микрофон полковник, и над болотом громыхнул его кашель.

— Что случилось, Федор Иванович?— спросил Озеров.

— Микрофон пробую,— полковник почему-то смутился.

Впереди завязшего в болоте танка появились еще три и рассыпались веером, около них захлопотали танкисты, натягивая тросы.

— Так танки ставить нельзя,— сказал Кузнецов,— надо цугом.

Подъехал «газик», выскочил шофер, отдал честь полковнику:

— Товарищ полковник, товарищ майор на партсобрании.

— Ладно,— сказал Кузнецов.— Значит, цугом. Передай по рации, капитан,— сказал он.

Услышав команду, капитан что-то быстро забормотал, а три танка вдали стали съезжаться...

*— Что нового вносит фильм в освещение военной темы?*

**— Может, это и не новое, но мы прежде всего стараемся делать картину объективно. Кроме сказанного выше это означает, в частности, что мы стараемся показать врагов такими, какими они на самом деле были — и умными и сильными: ведь почетна победа именно над таким врагом. Это понимали авторы «Самого длинного дня», только такого врага перед ними не оказалось, и они его выдумали. А нам противостояла тогда армия, завоевавшая к тому времени полмира и только на нашей земле познавшая поражения. В воспоминаниях маршала Г. К. Жукова, которые мне с разрешения автора довелось читать еще в рукописи, о том же говорится так:**

**«Читая некоторые мемуары и художественные произведения, не всегда можно правильно понять, насколько был предусмотрителен, опытен и силен враг».**

**Я хочу еще раз подчеркнуть, что драматургия нашего фильма особая: в ее основу положена военная стратегия. Практически это значит, что в картине показана работа штабов. Но не только: в фильме есть и рядовые герои. То есть война показана глазами и полководцев и солдат, что обеспечивает более широкий охват событий.**

**Многие наши ленты прошлых лет имели своими героями солдат или офицеров на уровне комвзвода либо комбата. Среди этих лент много было превосходных. Но все же из окопа или землянки комбата картину всего фронта не увидишь. А мы хотели сделать фильм, который показал бы миллионам зрителей, как делалась, как была выиграна война. Показать события на таком уровне, на котором зрителю, даже прошедшему через войну, не доводилось ее видеть.**

**В картине мы хотим показать всех участников войны, всех, «кто делал это»...**

**Зритель встретит и уже знакомые ему фигуры и десятки других, появляющихся в нашем кинематографе впервые.**

— ...Товарищ полковник, — сказал Рыбников, подойдя,— можно вас на минуту? — Кузнецов спрыгнул на землю, и Рыбников увел его, обняв за плечи.

Полковник скоро вернулся и опять взобрался на БТР.

— Волнуется,— сказал он, качнув головой в ту сторону, где только что оставил артиста.— Спрашивал, похож ли на танкиста.

— Похож! — в один голос воскликнули оба офицера.

— Когда танки сходят на берег, солдаты пусть едут — не нужен десант,— сказал кто-то из кинематографистов.

— Не нужен?! — изумился полковник.— Когда танки выходят на берег, солдаты сразу бегут и расчленяются. Их задача захватить берег, иначе машины сожгут, расстреляют, как в тире. Танки берег не захватывают — захватывает пехота,— он грозно посмотрел на того, кто возражал против десанта, и добавил мягче:— Понимать надо...

— ...Горючее еще не подвезли. Танки станут,— сказал Кузнецов.

— Во время атаки?! — ужаснулся Кун.

— Нет, после.

— Ну, это переживем,— повеселел режиссер.



**Рабочий момент. Слева: Ю. Озеров и И. Слабневич**

*— Не боитесь ли вы, что обилие имен не позволит обрисовать каждую фигуру так полно, как хотелось бы...*

**— Я уже говорил вам о жанре — это историческая хроника. Кстати, у нас введены надписи — на этот прием мы шли сознательно.**

*— И они очень хорошо смотрятся: как строки военных донесений. Но все же...*

**— Нет, я не боюсь, что вместо характера зритель увидит нечто вроде моментальной фотографии какого-то исторического лица. Совсем не обязательно создавать законченный образ каждого полководца. Иногда достаточно и фотографии, если известно, кто на экране. А если зритель заинтересуется, он может потом найти литературу о том или ином лице уже самостоятельно. Столько героев, столько ролей в фильме, что создать образ каждого невозможно.**

*— Значит, вы считаете, надо было либо показывать ограниченное количество людей...*

**— И отступать от требований жанра...**

*—... либо в рамках жанра...*

**— Показывать всех, кто участвовал в борьбе... Если вернуться к тому новому, что может внести фильм в освещение военной темы, нельзя не сказать, что и отечественная и иностранная, так сказать, линии картины будут более точны: они основаны на последних мемуарах и публикациях — и у нас и за рубежом. Вообще, очень хотелось бы отметить новизну материала, который привлечен.**

*— Не могли бы вы сказать несколько слов об особенностях стилистики фильма?*

**— Перед тем как взяться за картину, главный оператор Слабневич, главный художник Мягков и я обсудили изобразительное решение всего фильма и согласились взять за основу такой формальный прием: освобождение от фашизма — это цвет, а оккупация — черно-белое кино. Кроме всего прочего, сцены документального плана должны быть тоже черно-белые. Мы снимали их «под документ».**

**По этой причине в картине сочетаются и цвет и черно-белые кадры с последующим вирированием. Мы просмотрели сотни километров документальной пленки, но, к сожалению, мало что отобрали. Однако все же есть — хотя их и очень немного — куски хроники. Хроника растянута на широкий формат и тоже вирирована в определенный цвет.**

**Мне кажется, что такая палитра, такое смешение цвета в нашем очень большом фильме закономерно...**

*— Еще вопрос о стилистике. В материале первых двух лент отчетливо видна разница между некоторыми сценами — они как бы сыграны в разном ключе...*

**— Это сделано сознательно. Я считаю, что в фильме такого жанра, в такой огромной картине не должно быть единого стиля в игровых эпизодах. Это ведь историческая хроника, и здесь допустимы и эпизоды, решенные немного романтически (скажем, смерть Леонтьева, которого играет мой однофамилец Игорь Озеров), и сцены, снятые в стиле сухого документа (скажем, Тегеранская конференция).**

**Мне вообще кажется, что сегодняшний уровень кинематографа в некоторых случаях позволяет отказываться от слишком узких рамок жанра. Сейчас должно быть все шире, свободнее, решение может быть комплексным... Я, конечно, говорю о данном фильме.**

— Вы где воевали, Федор Иванович?— спросил я Кузнецова.

— Именно в этих местах,— ответил Кузнецов, опять топнув по крыше БТР.— Вот так же строили гати. Перед Друтью — Друть форсировал 9-й танковый корпус Бахарева — так же, на танках, везли бревна. Когда танки останавливались, автоматчики с них соскакивали и шли. Подбитые танки оставались — обходили их. А на насыпи через Березину — узко, подбитые не объедешь. И когда 26 июня 1944 года подошли танки, подбитые просто спихнули вниз: времени не осталось, чтоб отводить и чинить — надо было торопиться устроить котел под Бобруйском. И 3 июля наступило полное окружение — соединение 1-го и 3-го Белорусских фронтов северо-восточнее Минска. В окружение попал корпус немцев. Тысяч сорок. В лесах. Как раз тогда у нас тоже кончилось горючее — так быстро рвались вперед, что подвезти не успели...

— Коля, ждем дымы,— сказал Слабневич.

— Подвезти не успели,— повторил Кузнецов, не переставая следить за тем, что творилось вокруг.— Я был начальником разведки дивизии. Пришел в Дзержинск, в тридцати семи километрах от Минска, в 4 часа утра. Смотрю — горючее, немцы взорвать не успели. Ну, на ходу заправились и пошли... Абрамян,— вдруг сказал он,— свои «сотки» поставь здесь,— полковник показал рукой, где надо ставить орудия.

— Стволы высунуть из кустов, капитан Абрамян,— добавил Кун.

Операторская вышка установлена перед танком, в котором, высунувшись по пояс из люка, стоит Рыбников.

— Ни пуха ни пера вам, братцы...— он несколько раз повторяет фразу, которую должен сказать в кадре и разочарованно поворачивается к Озерову:— А все же в этой фразе нет точки, как хотите. Надо или «с богом», или «вперед»...

— Танк водителя Родина подвиньте на корпус влево,— сказал Слабневич.— У меня кадр пустой.

Танк водителя Родина заурчал, отползая влево.

— А может, сказать «поехали»? — размышлял Рыбников.— И махнуть рукой?— он лихо взмахнул рукой, как будто посылал в атаку конные эскадроны.

— Ты не должен быть Кочубеем,— донесся с вышки спокойный голос Озерова.— То была гражданская война. А здесь — техника.

— Понятно,— сказал Рыбников. Ответ Озерова и в самом деле был ему понятен, поскольку в фильме «Кочубей» самого Кочубея играл именно Рыбников, а ставил картину Озеров.

— Слева танк вытаскивают,— увидел Слабневич.— Пиротехники, задымите левую сторону!

...Кузнецов был последний раз ранен 8 мая 1945 года.

— Обидно было: война-то кончилась, а я — опять в бинтах. Понимать надо...— вздохнул полковник и спросил Куна:— Скажите, пехоту надо?

— Сейчас. Юрий Николаевич,— сказал Кун в микрофон,— сколько пехоты надо?



**Рабочий момент. Ю. Озеров (первый слева), Ю. Кун (у микрофона), И. Слабневич (на вышке, первый слева), Н. Рыбников (в люке танка)**

— Пятьдесят — на третью гать и пятьдесят — в разных местах,— отозвался Озеров.

— Надо уточнить пехоту,— забеспокоился Кузнецов, слез с БТР и отправился метров за сто — к солдатам.

С БТР было видно, как он собрал танкистов и пехотинцев и что-то объяснял им. А потом ветер донес слова, странно звучавшие в устах гвардии полковника:

— А всего будет три дубля.

Скоро он вернулся на КП.

*— Юрий Николаевич, скажите, пожалуйста, какие проблемы встают перед режиссером-постановщиком фильма-гиганта?*

**— Много... Первая — актерская... А еще творческие, финансовые, организационные проблемы... Кстати, их могло бы быть меньше.**

**Дело в том, что наша кинематографическая система пока мало приспособлена для создания картин очень большого объема. Скажем, штатное расписание, на основе которого комплектуется наша съемочная группа, не учитывает специфики работы именно нашего коллектива. У нас всего мало — ассистентов не хватает, мой первый помощник — режиссер Кун — единственный... Нам специально посылают материалы из-за рубежа, кроме того, приходится переводить и читать множество литературы — на немецком, польском, венгерском и так далее, но штатных переводчиков в группе нет, мы вынуждены каждый раз нанимать людей со стороны. В результате все очень долго делается.**

**Постановка такого большого фильма, съемки которого будут к тому же происходить на территории многих стран, потребовала установления бесчисленных личных контактов. Кроме того, кинематографисты братских стран выделили ответственных работников для непосредственной помощи нам.**

**Так, директором картины — представителем ДЕФА (ГДР) у нас работает Курт Лихтенфельдт — сын рабочего, коммуниста с 1923 года, антифашист, потерявший на войне руку. Польский режиссер Збигнев Качуба не только проходит сейчас практику на нашем фильме, но и помогает нам в Польше. Всех не перечислишь.**

— Всем приготовиться к съемке! — сказал в мегафон Озеров.

...В лесу у костра сушил штаны молоденький солдат.

— Провалился, — сказал солдат, сокрушенно покачав головой. — По пояс. Надо просушить, а то грипп...

Он не договорил, потому что кто-то крикнул: «Кувыркалов, поднимай всю команду!» — и тотчас еще кто-то, должно быть, сам Кувыркалов, закричал: «Второй взвод, строиться!»

Солдат стал быстро натягивать мокрые штаны...

— 646-й танк будет гореть, — сказал Слабневич. — Границы кадра: вот эта елка — до крана. Всем посторонним уйти.

— Надо распределить пехоту, — сказал Озеров.

— Пехота уже распределена, — ответил Кузнецов.

— Когда пехота добежит до кустов, может залечь, — добавил режиссер.

— Пехоте, добежав до кустов, залечь, имитируя укрытие от огня противника, — сказал в микрофон полковник.

...Три танка, ворча, выстроились цугом; потом, зарычав, рванулись вперед, и за ними на тросах поплыл 116-й; еще минута — и он вскарабкался на берег.

— Молодцы, сынки, вытащили! — крикнул Кузнецов и, оглядевшись, сказал спокойнее: — Хорошо расположились солдаты... Только руки из карманов выньте! — снова крикнул он. — Война — не гулянка, понимать надо!

...Озеров подозвал женщину с усталым лицом.

— У трюкачей больно новые комбинезоны, — сказал он. — Помажьте их вашим гуталином, посыпьте землей...

— Не беспокойтесь, — с готовностью отозвалась женщина. — Сейчас вываляем — пальчики оближете...

— Чтоб масляные пятна были...

— Пальчики оближете...

— Федор Иваныч! Федор Иваныч! — надрывался кто-то.

— Вас — Коля, — сказал Кузнецову Кун, показав на кого-то в толпе саперов.

— Чего тебе? — спросил полковник.

— Федор Иваныч, обратно дымовая машина не работает! — сказал Коля.

— Это техника! — сердито отозвался Кузнецов. — Ты тоже бюллетень берешь, когда болен.

— Давай дымовые шашки, — сказал Кун Коле. — Пиротехник, к камере с дымом. Источник темного дыма в глубине не тушить.

— Всем приготовиться к съемке! — объявил Озеров.

— Патрулям перекрыть дорогу! — скомандовал Кузнецов.

— Механики-водители, заводи! — крикнул Озеров.

Танки взревели.

— Стоп! — замахал руками Слабневич; танки смолкли. — Почему дым на втором плане прекратили? Коля, дым!

Подбежал Юрий Чупак, прораб «Мосфильма», на время съемок ставший капитаном саперов.

— Юрий Николаевич, зачем мне в бою планшет? — удивился он, одной рукой одергивая мятую измазанную гимнастерку, а другой приподнимая новенький планшет, висевший на поясе.

— Сними, — поморщился Озеров. — Дайте ему медаль...

— И «Звездочку», — попросил Чупак, — я же боевой сапер.

— И «Красную Звезду» боевому саперу, — великодушно согласился Озеров.

Торопясь, подошла девушка с мешком орденов и медалей и стала прикреплять что-то на грудь Чупаку.

— Покажите, — попросил Озеров. — Это орден Славы, серебряный, второй степени, а его дают после третьей. Значит, одна вторая степень на груди быть не может. Снимите.



На вклейке — кадры из первых двух фильмов киноэпопеи «Освобождение»: «Огненная дуга» и «Прорыв»







— Коля, где дымы? Не вижу! — сказал, озираясь, Слабневич.

— Внимание, всем приготовиться к съемке! — опять объявил Озеров (в тот день он произнес эту фразу сорок один раз — я считал, загибая пальцы; читатель может быть спокоен: лишнего я не загнул), но оператор взглядом показал на небо и тяжело вздохнул. Озеров тоже поднял глаза и в сердцах сплюнул: туча только прошла, и выглянуло яркое августовское солнце — снимать было нельзя.

— Отставить, ждем тучу! — сердито добавил Озеров.

*— Видимо, еще одна проблема, вставшая перед вами,— показ сражений?.. Чем, вообще, баталии в «Освобождении» отличаются от сражений, показанных в других наших фильмах?*

**— Видите ли, в некоторых картинах прошлых лет об Отечественной войне акцент делался на исторические фигуры, не всегда правильно выбираемые. Из-за этого из поля зрения подчас выпадали те, кто действительно ковал победу. В силу этой и ряда других причин, война в тех фильмах была не главное. Поэтому не было ни военной стратегии, ни войны, ни баталий.**

**Что же касается фильмов исторических, то снимать сражения там несколько проще — почти одна пехота. А пехоту привезли на машинах, переодели — она снимается, хотя количественно людей, конечно, больше — построения другие.**

**Скажем, в картине о событиях XVIII—XIX веков войска построены в каре — очень плотно. Но в середине XX века, как известно, война стала качественно иной: появилось много техники. И, например, в эпизодах Курской битвы в первом фильме «Огненная дуга» у нас в кадре было не только 3 тысячи пехоты, но и 100 танков, своя авиация — 18 самолетов и так далее. Всего же техники было 500 единиц: самолетов, танков, орудий, бронетранспортеров и прочего. Это соответствовало и реальным данным периода великой битвы — в частности, плотность танков на участке прорыва в июле 1943 года составляла до 70 на один километр фронта.**

**Так вот: пятьсот единиц техники в кадре. И иначе снимать современное сражение нельзя. Но это ведь огромный парк! Дальше предстоят съемки взятия Берлина, где будут участвовать 5 тысяч солдат — больше, оказалось, просто невозможно поместить в кадре.**

**В годы войны мне довелось окончить Академию Генерального штаба имени Фрунзе. Это был ускоренный курс академии, но все же — курс академии. Однако было бы наивно думать, что я или кто-то из моих товарищей-кинематографистов сможет руководить боевыми операциями в кадре. Скажем откровенно: без военных специалистов снять такое сражение невозможно.**

**Ведь надо рассчитать пути и маршруты, построить мосты, везти танки тралерами по дорогам, по городам, по шоссе... Сколько бензина надо!.. Словом, нужен целый штаб и целый тыл к тому же. Настоящий военный тыл, который обеспечивает эту операцию.**

**Поэтому хотелось бы отметить исключительную помощь армии, выделившей для нас не только нужное количество людей и техники, но и назначившей главным консультантом картины генерала армии С. М. Штеменко. Помимо него, в работе над первыми фильмами очень помогли своими указаниями три наших неофициальных советника — маршал Г. К. Жуков, маршал И. С. Конев и маршал К. С. Москаленко. Все они принимают очень горячее участие в картине — даже смотрят кинопробы, за что мы им чрезвычайно благодарны.**

**Любая группа кинематографистов, снимающих фильм об Отечественной войне, может, конечно, позавидовать нам, имеющим советниками прославленных полководцев...**

...Наконец белый пух занавесил небо, а на горизонте уже виднелись облака потемнее.

— Все приготовились к съемке!— сказал Озеров.

— Командиры танков, занять места! — скомандовал Кузнецов.— Доложить о готовности по рации. Режим — два выстрела. Первый выстрел — метра полтора, как тронулись. Второй — как успеете справиться с заряжанием.

— Все готовы,— сказал из БТР капитан с ларингофоном.

— Заводи! — крикнул Озеров.

— Заводи! — повторил Кузнецов.— Включить первую передачу! Зарядить пушку!

— Вперед! — крикнул Озеров.

Ахнул взрыв в болоте, вода и грязь взметнулись конусом метров на пятьдесят.

Танки дали залп и рванулись вперед. Пошли дымы, засверкали выстрелы. Пики воды и грязи здесь и там кололи небо. Побежали саперы, таща на плечах бревна.

Вокруг кипел бой, и операторы выхва-

тывали крупные планы саперов и Чупака с «Красной Звездой» на груди.

— Давай!.. Давай, братцы!..— кричал он.

— Сто-оп! — скомандовал Озеров и поднял вверх обе руки.

И все остановилось, как по мановению волшебной палочки.

— Был момент, когда не стреляли,— огорченно заметил Озеров.

— Перезаряжали,— объяснил кто-то.

— Какая разница,— пожал плечами Озеров.— Все равно: в кадре редко стреляли.

— Дадим команду: «Темп стрельбы — беглый огонь!» — успокоил постановщика полковник.— Капитан, передай.

Капитан зашевелил губами.

— И плохо видны выстрелы,— добавил Озеров,— еще слишком светло.

— Хорошо, что все же туча наползает,— сказал Кун.

— Медленно,— поморщился Слабневич.

— Мог вообще быть чистый закат,— Кун посмотрел на небо.

— Тогда бы «загорали» до ночи,— отозвался оператор.— Не дай бог!

— А вообще, было хорошо,— Озеров суммировал впечатления.— Еще один раз так — и все... Ну, приготовились к съемке!

И опять закипел бой и, разгоревшись, снова затих...

— Съемка окончена! — объявил Озеров.

На обратном пути много смеялись, трясясь в автобусе съемочной группы... Впрочем, не все: старшие молчали — быть может, вспоминали...

Юрий Озеров был в армии с 1939 года, начав с солдата и кончив войну майором...

За все время войны Центральная студия документальных фильмов присудила только четыре первые премии за фронтовые кинорепортажи. В 1945 году первую премию получил Юлий Кун за репортаж о взятии Будапешта. Этот документ таков, что целиком он на широком экране до сих пор не демонстрируется: многие ли досмотрят до конца кадры, в которых снаряды и мины разрывают людей?.. Надо еще добавить, что в 1945 году у Куна не было «телевика» — все снималось обычной оптикой, с 15—20 метров. Так делали и три других оператора, получившие первые премии на ЦСДФ. Одна деталь: Кун получил премию сам, другие три вручены семьям погибших героев...

Съемки велись весь август, и у участников съемочной группы бронзовые лица, потому что лето выдалось жаркое. Но если говорить о главном операторе фильма Игоре Слабневиче, то я не возьмусь сказать точно, сколько «процентов бронзы» у него от 1969 года, а сколько — от 1944-го, когда недалеко отсюда — в Белоруссии, на реке Друть— во время операции «Багратион» танк Т-34 капитана Слабневича был подожжен прямым попаданием немецкого снаряда. «Ничего страшного,— вспоминает Слабневич,— боеуклад ведь не взорвался...» «Ничего страшного» означает, что обгоревший в танке капитан попал тогда на пару месяцев в госпиталь; а если б взорвался боевой комплект снарядов, у картины был бы другой главный оператор...

И главный художник фильма Александр Мягков пехотинцем прошел войну. И известный военный писатель Юрий Бондарев, один из авторов сценария, на фронте прошел путь от солдата до командира артиллерийской батареи. И другой автор сценария, Оскар Курганов, с 22 июня 1941 года по 9 мая 1945-го был на фронтах Отечественной. И редактор фильма Григорий Марьямов — тоже фронтовик...

●

Я не стану приводить многие отзывы известных и неизвестных военных, смотревших первые два фильма эпопеи. Повторю только вслед за ними: «Верьте войне, снятой в «Освобождении».

Верьте, когда пятеро, выбираясь из окружения, бегут по болоту, беспорядочно стреляя во все стороны, а камера, сняв их крупно, поднимается все выше и выше, открывая горизонт и оставляя людей на

земле, ибо пятеро — это все же только пятеро на большой войне...

Верьте, когда танки идут в атаку не с такой космической скоростью, какую мы видели в некоторых фильмах, ибо перепаханные войной подлески — не автодромы...

Верьте, когда танкисты, выбравшись из горящего танка, не ложатся, отстреливаясь, рядом с ним, а со всех ног бегут в разные стороны, ибо каждую секунду может взорваться боеуклад...

«Освобождение» — это война, снятая фронтовиками. Ей можно верить.

●

В те дни, когда я приезжал в группу Юрия Озерова, съемки третьего фильма эпопеи были в разгаре; прошло несколько месяцев, картина закончена...

Сейчас становится все очевиднее, что мы имеем дело с незаурядным явлением в кинематографе.

Советское киноискусство числит в своем активе сотни картин, рассказывающих о героизме и подвигах советских людей во время Великой Отечественной войны, признанных и любимых народом. Новое же в этой картине, в частности, будет состоять и в том, что, рассказывая о героизме миллионов, добывавших победу на полях великой битвы, она покажет не только командующих фронтами, но и специалистов Генерального штаба. Ибо война, как ни грустно, профессия — пока еще. А раз так, то, как и всякой профессии, ей обучают — не только на кратковременных сборах, в пехотных и прочих училищах, но и в разного рода академиях. Как и всюду, тут «командуют парадом» специалисты высшей квалификации, стоящие во главе армий и фронтов, сосредоточенные в ставках Главного командования.

Не надо забывать, что такие специалисты имелись и в Германии. Это они захватили пол-Европы, оказались за спиной французов, почему-то ожидавших «свидания» на укрепленной линии Мажино, это они сбросили в море англичан в Дюнкерке, после чего начали «дранг нах Остен». И только тогда оказалось, что квалификация военных профессионалов, воспитанных фашизмом, много ниже квалификации военных профессионалов, воспитанных советским строем. Превосходство тактического и стратегического мышления воспитанников советской военной школы было блистательно продемонстрировано.

Это превосходство и будет показано в картине «Освобождение».

Короче, «Освобождение» — первое художественное произведение советского кинематографа, где масштабно и достоверно отображены последние два года войны — победоносный, завершающий этап освобождения, которое принесла Советская Армия, показанная в картине, так сказать, в «вертикальном разрезе»: от окопа до Ставки Верховного Главнокомандующего.

На этом можно, пожалуй, пока поставить точку, потому что разговор о фильме в нашем журнале будет продолжен. Хочу только добавить, что в мае — в дни празднования 25-летия со дня разгрома фашистской Германии — премьеры фильма состоятся в Москве, Ленинграде, городах-героях, столицах союзных республик и в столицах социалистических стран, а также в Париже, Лондоне, Риме, Западном Берлине, Токио, в одном из городов США... Стоит добавить, пожалуй, и то, что известная кинопрокатная компания «Коламбия» (США) уже приобрела право на демонстрацию первых двух лент эпопеи в 44 капиталистических странах.

...Все вспоминаются слова Юрия Озерова, сказанные тогда на прощание:

— Не забудьте о нашей сверхзадаче: хотя мы делаем фильмы о двух страшных годах великой войны, тем не менее мы снимаем картину антивоенную. Увидев правду о войне, зритель должен думать о будущем, а будущим должен быть только мир...

**Г. ЦИТРИНЯК**

Ю. Бондарев,
О. Курганов,
Ю. Озеров

# Битва за Берлин

На площадь маленького бельгийского городка в Арденнах ворвалась колонна немецких танков. Автоматчики захватили перекресток. Мимо железной ограды, за которой горели дома, бежали американские солдаты и офицеры.

По горной дороге вели пленных американских солдат. Мчались «тигры» и «фердинанды». Они настигали американские машины, давили их, поджигали штабные фургоны.

А за кадром бодрый голос немецкого диктора:

— Солдаты фюрера нанесли в Арденнах ответный удар дивизиям Эйзенхауэра. Наступление немецкой армии развивается с лавинообразной силой.

И снова — колонны немецких танков на дорогах Бельгии, звучит бравурный гитлеровский марш.

Мелькнул последний кадр. В маленьком кинозале в Кремле зажгли мягкий свет. В глубоком кресле в центре зала сидел Сталин, рядом — генерал армии Антонов.

Сталин раскурил трубку, дрожащая тень его руки отразилась на экране. Сталин повернулся к Антонову.

— Можно верить этой немецкой хронике, товарищ Антонов?

— Во всяком случае, англо-американские войска в Арденнах были на краю катастрофы, товарищ Сталин.

— Были? — переспросил Сталин. — По-видимому, положение там продолжает оставаться критическим. Только этим можно объяснить письмо Черчилля.

Сталин поднялся, медленно пошел из кинозала. Человек в форме полковника, стоявший за тяжелой портьерой, распахнул дверь, пропустил в нее Сталина и Антонова и, плотно прикрыв ее, снова занял свое место за портьерой.

Сталин прошелся возле длинного стола, на котором была прикреплена большая карта фронтов, коротко бросил Антонову:

— Читайте.

— «Маршалу Сталину, — читал Антонов письмо Черчилля. — Лично. Строго секретно. На Западе идут тяжелые бои, и в любое время от Верховного командования могут потребоваться большие решения».

— Это намек, — поднял руку Сталин, — попытка подготовить нас к любым неожиданностям. Вплоть до сепаратных переговоров. Дальше.

— «Вы сами знаете, — продолжал читать Антонов, — по вашему собственному опыту, насколько тревожным является положение, когда приходится защищать очень широкий фронт после потери инициативы».

— Как видите, товарищ Антонов, немецкая хроника не так уж далека от истины. Дальше.

— «Генералу Эйзенхауэру очень желательно и необходимо знать — в общих чертах, — что Вы предполагаете делать, так как это, конечно, отразится на всех его и наших важнейших решениях. Я бу-

ду благодарен, если Вы сможете сообщить мне, можем ли мы рассчитывать на крупное русское наступление на фронте Вислы или где-нибудь в другом месте в течение января или в любые другие моменты, о которых Вы, возможно, пожелаете упомянуть. Уинстон Черчилль».

— Деликатный и хитрый призыв о помощи,— сказал Сталин.

— Обстоятельства вынуждают, товарищ Сталин,— заметил Антонов.

Сталин пристально посмотрел на Антонова, прошелся вокруг длинного стола с картой, спросил:

— Как идет подготовка к наступлению?

Антонов подошел к столу, показал на карте районы сосредоточения войск.

— На направлении главного удара, товарищ Сталин, вот здесь — от Остроленка до Кракова — это по фронту триста километров — уже сосредоточены все армии прорыва. Мы имеем здесь девять тысяч танков, девять тысяч самолетов, семьдесят тысяч орудий — больше двухсот тридцати орудийных стволов на километр фронта и сто восемьдесят стрелковых дивизий. Превосходство над противником в живой силе — более чем двойное, в артиллерии, танках и авиации — подавляющее.

— Когда можно начинать?

— Командующие фронтами Жуков, Конев и Рокоссовский считают, что наиболее благоприятное время для начала наступления — конец января.

— Января? — переспросил Сталин.— А если все же учесть просьбу Черчилля и ускорить начало наступления, скажем, дней на десять?

— Придется тогда отказаться от действия нашей авиации. Непогода. Стоят туманы.

— Придется,— согласился Сталин.

— Прорыв без авиации — это дополнительные потери, товарищ Сталин.

Сталин помолчал.

— Новый срок наступления — не позднее двенадцатого января.

*11 января 1945 года*

В молочной пелене нависшего над землей тумана по чернеющему месиву грязи и талого снега ползли три танка. Медленно они спустились в глубокую низину. Люк переднего танка открыт, в нем виден средних лет человек в белом полушубке, в солдатской ушанке.

На дне низины танки приблизились к колонне грузовиков с боеприпасами, застрявших в грязи, свернули на целину, и, утопая гусеницами в едва припорошенной снегом мокрой жиже, стали выползать из низины.

В этот момент наперерез переднему танку выбежал лейтенант Ярцев, он размахивал шапкой, крича:

— Стой, танкисты!

Танки остановились. Из люка вылез человек в полушубке, спрыгнул на дорогу.

— Что случилось?

— Папаша, будь человеком, помоги в беде! — задыхаясь, выговорил лейтенант.— Застряли — ни туда ни сюда! Помоги, папаша!

— Нет времени задерживаться, лейтенант,— суховато ответил человек в полушубке.

— Как так — нет? — повысил голос Ярцев.— Ведь снаряды везу!

— Не могу, тороплюсь.

— Папаша! Махорочки дам, две пачки, а? Ну, что тебе стоит? — крикнул лейтенант умоляюще. — Хлеба буханка есть!..

Человек в полушубке махнул рукой, усмехнулся, молча пошел к танку.

— Стой, стой! — Ярцев выхватил пистолет.— Стрелять буду! Выполняй приказание!

Человек в полушубке повернулся, спокойно сказал:

— Стою, что дальше?

— Приказываю — развернуть танк... Ясно?!

— Отставить! — со второго танка спрыгнул полковник, подбежал к лейтенанту.— Вы что, с ума сошли?

— Никак нет, товарищ полковник,— Ярцев опустил пистолет. — Вот, не подчиняется приказу... боеприпасы ведь.

— Да это же командующий 1-м Украинским фронтом маршал Конев,— отчеканил полковник.— Понял или нет?

— Правильно поступил, лейтенант! За решительность дам я тебе танк, так и быть, — Конев кивнул в сторону колонны грузовиков:— Действуй!

Из танков вылезли генералы, сопровождавшие Конева.

— Ну, так, — теоретические расчеты плюс тщательное изучение местности на брюхе — это, можно сказать, слагаемые оперативного искусства,— сказал Конев.

— Так точно, товарищ маршал,— ответил один из генералов.

— Ну, если так точно, то поползем,— сказал Конев и по-пластунки пополз к высоте на переднем крае. За ним ползли генералы и офицеры штаба.

В просторной комнате с большим — на всю стену — окном разместился наблюдательный пункт штаба 1-го Украинского фронта на Сандомирском плацдарме. Конев стоял у стереотрубы. В глубине комнаты над картой склонились начальник штаба фронта генерал армии Соколовский, уже знакомые нам генералы и полковники.

Конев подошел к столу, где стояли над картой генералы и ждали последних указаний командующего фронтом.

Конев посмотрел на карту, потом на Соколовского, твердо сказал:

— Начинаем в пять утра.

Все молчали, по-прежнему не задавая вопросов.

— Попробуем действовать не по шаблону, — продолжал Конев. — Всегда бывало так: длительная артподготовка, потом — атака. А тем временем немец отводит свои войска из первой линии траншей во вторую. Мы же бьем и бьем по первой? Так бывает?

— Так, Иван Степанович,— подтвердил Соколовский.

— А мы сделаем совсем не так,— предложил Конев.— Сперва короткий сильный артиллерийский удар. И сразу же бросим вперед передовые батальоны. В разведку боем. Если выяснится, что противник ушел, сразу же обрушим на вторую или третью линию весь огонь артиллерии. И только после этого начнем общее наступление. Ну, боги войны, все у вас готово для такого быстрого маневра? — спросил Конев у артиллерийского генерала.

*12 января*

Красные и зеленые ракеты торопливо вспыхивали и гасли в дыму низкого неба. Атакующие батальоны заняли первые траншеи немцев.

Траншеи, развороченные снарядами, были совершенно пусты.

— Фрицы во вторую траншею ушли! — крикнул кто-то.

Командир роты лейтенант Ярцев, в распахнутой телогрейке, вбежал в немецкий блиндаж, ногой распахнул дверь.

Картонная елка на столе серебрилась мишурой, стояли бутылки вина, банки консервов, лежала буханка серого хлеба в целлофане. На стене — портрет Гитлера.

— Ничего не брать! — крикнул Ярцев и выпустил автоматную очередь по бутылкам; брызги вина окатили портрет Гитлера.

— Добро-то какое, товарищ Ярцев,— с сожалением сказал весь огненно-рыжий ординарец-мальчишка.

— Вперед! — скомандовал Ярцев.— Не медлить! Командиры рот! Людей вперед!

Командиры рот, размахивая пистолетами, подымали своих солдат из первой немецкой траншеи. Солдаты в рост бежали по полю, черно перепаханному воронками. Они бежали к чудовищной стене

огня, взлетающей земли, как будто выросшей на краю света. Эта огненно-черная стена уходила до самого неба — артподготовка, все накаляясь, обрушилась на вторую траншею немцев. В дыму впереди только угадывалась высота — и туда, к высоте, бежали солдаты. А там вставала стена огня — бежать было некуда.

— Ложись! Ждать конца артподготовки!

Атакующие батальоны залегли перед этой стеной огня.

Ярцев вынул из кармана огромные старинные часы «Мозер» с крышечкой, отщелкнул крышечку, положил часы перед собой. В это время на краю воронки возникает рыжий ординарец, возбужденно скатывается вниз, держа в одной руке какой-то плотно набитый брезентовый мешок, в другой фляжку на ремне.

— Товарищ лейтенант! — кричит он возбужденно. — Ром! — Он бросает фляжку на землю, быстро раздергивает молнию на брезентовом мешке. — А тут — вроде целый миллион, товарищ лейтенант! Видать кассира ихнего хлопнуло!

Ординарец пинает ногой тугой мешок, и наружу высовываются переплетенные, как из банка, пачки немецких марок. Весь мешок до предела набит новенькими купюрами. Пожилой связист не отрывает взгляда от мешка, сидя возле аппарата.

— А че с ними делать? — кричит ординарец недовольно. — Жрать их не будешь! Лучше б буханку!.. Или еще чего!..

— Согреться всем! — приказывает Ярцев.

Ярцев берет флягу, отпивает, передает младшему лейтенанту в очках, тот тоже делает глоток, смущенно кашляет и передает связисту. Связист пьет, не отрывая глаз от мешка с деньгами.

— Делать нечего! — Ярцев, нахмурившись, трет руки, кричит ординарцу: — Где карты? Сыграем, что ли?

Дым ползет, заслоняя все поле.

Пожилой связист в странном азарте. Телефонная трубка бечевкой привязана к его голове. Ярцев и ординарец проигрывают. Банк держит пожилой связист, оглядывает всех горящими глазами.

— Везет тебе, папаша, всех обыграл, до нитки! — Ярцев, потирая зябнущие руки, взглядывает на часы.

Младший лейтенант в очках, смущенно улыбаясь, тоже дует на красные пальцы.

— Ракеты, товарищ лейтенант! Сигнал! — ординарец привстает, держа в руках карты, вытянув шею, оглядывается вокруг.

Ярцев быстро смотрит в ту сторону, где вспыхивают в дыму ракеты — красная и зеленая, — и тотчас командует связисту:

— Ротам... приготовиться к атаке!

— Приготовиться к атаке! — сиплым голосом передает команду в трубку связист, глядя на кучу денег перед собой.

Все в воронке напряженно прислушиваются. Гром артподготовки заметно уходит вперед, переносится в глубину обороны немцев. И вторая линия траншей вся еще кипит в огне и дыму, как бы разламываясь, пульсируя в багрово-черной завесе.

— Приготовиться к атаке!

Ярцев неторопливо засовывает часы в карман, надевает через плечо полевую сумку. Вешает на шею автомат. Все почти завороженно повторяют его движения, как будто отраженные в зеркале. Пожилой связист весь напрягся, младший лейтенант протирает очки. Ярцев не спеша прикуривает, затем огнем зажигалки обогревает пальцы. И вдруг командует ординарцу:

— А ну-ка, вываливай деньги из мешка. В одну кучу. Быстро!

Ординарец вываливает деньги из мешка. Ярцев подносит огонек зажигалки к куче новеньких марок. Купюры неохотно вспыхивают.

— Всем греть руки! — командует решительно Ярцев. — А то в атаке и затвор не сдвинешь!

Все протягивают руки к огню, к этому костру из немецких рейхсмарок. У младшего лейтенанта лицо задумчивое, сосредоточенное. Ординарец ухмыляется.

— Батальон, вперед! — кричит Ярцев и первый выскакивает из воронки.

На всем поле перед высотой — движение: вскакивают, подымаются, бегут солдаты. Связист задерживается — он последний в воронке — и только потом начинает сворачивать связь, крутя катушку, бежит по полю, оглядываясь на воронку, суетливой рысцой. Над воронкой — дым и пепел.

Батальон врывается во вторую траншею немцев — все разворочено здесь снарядами, окопы полузасыпаны землей, блиндажи завалены. Торчат из земли каски, немецкие сапоги, на бруствере — расщепленные ложа винтовок, покореженные ручные пулеметы.

— Вперед! — кричит Ярцев, махнув автоматом.

Солдаты, не задерживаясь, бегут вперед, в дым, текущий навстречу, как черная вода.

Но тут неожиданно с фланга начинает бить очередями чудом уцелевший немецкий пулемет. Младший лейтенант с изменившимся лицом, на ходу поправляя очки, вдруг бежит туда, к клокочущему пулемету, крича, стреляя из автомата по пульсирующим вспышкам. Солдаты бегут рядом с ним. Внезапно младший лейтенант, наткнувшись на что-то, резко падает, с переносицы слетают очки. Он споткнулся о лежащее возле траншеи неподвижное тело. Лейтенант ищет очки, надевает их. И, увидев убитого, медленно встает. Возле бруствера лежит лицом вниз пожилой связист с катушкой на спине, торчащей, как горб, одна рука вытянута вперед, другая как бы мертво придерживает карман шинели.

И, оглянувшись на убитого связиста, младший лейтенант бежит вперед, как будто преодолевая что-то в себе, видя рядом солдат, кричащих то, что кричат только в атаке, — неразборчивое, страшное, хриплое.

*1-й Украинский фронт*

Панорама наступления советских войск. Среди разрывов атакуют пехотные цепи. За огневым валом продвигаются вперед танки прикрытия. За кадром звучит голос генерала Соколовского:

— 3-я гвардейская армия Гордова, 13-я армия Пухова, 52-я Коротеева и 5-я гвардейская Жадова за первый день боев продвинулись на глубину от 15 до 20 километров и, прорвав главную полосу обороны противника, расширили прорыв в сторону флангов от 40 до 60 километров...

Панорама наступления с высоты летящего самолета. Отступают разрозненные группы немецких солдат. Горят на станциях железнодорожные составы. Окраины какого-то польского городка с высоким костелом. За городом на шоссе разворачиваются в боевые порядки немецкие танки. Скопление черных по снегу ползущих квадратов. Внезапно это изображение останавливается, превращаясь в фотографию.

За кадром звучит голос генерала Соколовского:

— По данным нашей авиационной разведки, противник намеревается ударить по первому эшелону наступающих армий подошедшими резервами — двумя танковыми и двумя механизированными дивизиями из района Кельцы.

И мы видим маршала Конева и генерала Соколовского, склонившихся над большой фотопанорамой, снятой на всю глубину прорыва.

— Вводите в прорыв танковые армии Рыбалко и Лелюшенко, — отдает приказание Конев.

— Ставка не очень рекомендует вводить танковые войска в первый день наступления, — осторожно замечает Соколовский.

— Это некоторые танковые начальники проявляют ненужные колебания,— сердито отрезает Конев.— Вводите в прорыв танковые армии, и посмотрим, как на них напорются немецкие резервы.

Непрерывный беглый огонь артиллерийских орудий.

На экране надпись: «13 января перешли в наступление войска 3-го Белорусского фронта под командованием генерала армии Черняховского и войска 2-го Белорусского фронта под командованием генерала армии Рокоссовского. 14 января перешел в наступление 1-й Белорусский фронт маршала Жукова».

В «виллисе» — маршал Жуков. Он задумчиво смотрит на идущие навстречу колонны пленных, на сожженные остовы машин в кюветах, на повозки с ранеными. Шоссе забито танками и войсками. Все непрерывным потоком движутся на запад.

Полуразрушенное польское местечко. Впереди на шоссе рвутся снаряды. Сплошная чернота разрывов.

— Артналет! Скорее в ворота, сюда! — кричит шоферу адъютант Жукова.

«Виллис» командующего фронтом и два «виллиса» охраны разворачиваются и с ходу въезжают в каменные ворота с выломанной решеткой. Во дворе — словно разрезанный пополам двухэтажный домик. У входа в полуподвальное помещение стоит часовой — автоматчик.

— Переждем, товарищ маршал! — говорит адъютант.— Здесь должен быть какой-то штаб.

Жуков молча направляется к двери. Часовой, поколебавшись, принимает стойку «смирно». Маршал спускается по лестнице, входит в небольшую комнату с низкими, заложенными кирпичом окнами. Посреди комнаты на железной кровати с периной спит, сняв сапоги, пехотный подполковник. В углу, у полевого телефона, сидит над картой молодой майор. Увидев маршала, он быстро вскочил:

— Начальник штаба 741-го стрелкового полка майор Орлов.

Близкий разрыв потряс комнату. Посыпалась штукатурка. Подполковник продолжал спать, похрапывая. Жуков спросил:

— Кто это?

— Командир полка,— несколько смущенно ответил Орлов.

— Разбудите,— приказал Жуков.

Орлов с трудом растолкал подполковника.

— В чем дело? — подполковник зевнул, сел на кровать, увидев маршала, встал, растерянно моргая.

— Фамилия? — спросил Жуков.

— Коркин... Подполковник Коркин...

— Наденьте сапоги, подполковник,— посоветовал Жуков.

Подполковник поспешно надел.

— Доложите обстановку, подполковник,— снова обратился Жуков к командиру полка.

— Обстановка положительная...— неуверенно начал подполковник и, как бы ища подмогу, покосился на Орлова.— Батальоны атакуют, товарищ маршал, проявляя массовый героизм...

— Где? Конкретней!

Подполковник замялся.

— Где атакуют?

— На западной окраине,— подполковник замолчал.

— Разрешите доложить, товарищ маршал? — торопливо сказал своим уверенным звучным голосом Орлов.

— Докладывайте.

— Противник удерживает оборону в районе мукомольного завода. Две атаки 1-го и 2-го батальонов отбиты. 3-й батальон накапливается в районе кладбища для атаки завода с фланга.

Жуков с интересом посмотрел на Орлова.

— Все ясно. Вы, майор, с сегодняшнего дня — подполковник и командир полка. А вы, подполковник,— Жуков с неприязнью посмотрел на заспанного командира полка,— с этой минуты — майор, а по должности — начальник штаба, так, я думаю, будет справедливо. Перемените погоны,— приказал он сухо.

Жуков сел возле железной печки, вынул из планшета карту, задумался.

Ожили на карте красные стрелы, вытянутые вперед, охватили справа и слева Варшаву.

Появилась надпись: «Фланговый удар 1-й и 2-й гвардейских танковых армий потряс всю тактическую и оперативную оборону немцев и заставил противника начать отвод войск из Варшавы».

Было еще темно, когда в комнату, где вповалку, в разных позах спали варшавские беженцы, вбежала молодая полька.

— Танки! — крикнула она.— Танки перед домом! Вставайте!

Все в испуге вскочили, зашевелились, послышались голоса.

— Чьи танки? Немцы?

— Советские танки!

И, крикнув это, Гелена, спотыкаясь, падая, выбегает на улицу. По ступенькам крыльца поднимаются советские солдаты. Спрашивают:

— Немцы есть?

— Ниц нима. Тут поляки!

Гелена, смеясь, целует какого-то солдата и бежит к шоссе. Там — огромная колонна советских танков. На броне неподвижно сидят солдаты. Их лица серьезны.

— Братья! Наконец пришли братья!

Вокруг плачут от радости. Дети лезут на танки, осторожно дотрагиваются до оружия советских солдат. И тогда солдаты начинают улыбаться им, подмигивать.

Подходят машины с орудиями. Солдаты попадают в объятия женщин и стариков. Со всех сторон бегут люди. Обнимаются. С плачем сквозь толпу пробирается вся одетая в черное молодая женщина. За руку она тянет пожилого человека в лохмотьях. Оба они бросаются на колени в снег и целуют гусеницы танка. Минута молчания. Потом опять возникает плач. Это плачут несколько женщин. Люди снова и снова припадают к танкам. Рыдания заглушает смех. Кто-то громко молится. Со всех сторон крики:

— Останьтесь, не покидайте нас! Немцы могут вернуться!

— Не выйдет! — уверенно говорит серьезный, затянутый в портупею советский офицер.— Смотрите,— он показывает на карте.— Варшава окружена!

В это время какая-то старушка хочет поцеловать ему руку. Смущенно отдернув руку, офицер вдруг с изменившимся лицом обнимает ее, а она сквозь слезы повторяет:

— Сыночек ты мой!

Гелена смотрит, слушает, слезы текут по ее щекам. Подъезжает открытая машина.

Офицер в конфедератке кричит попольски:

— Подходит Войско Польское!

— Войско Польское? — Все с удивлением смотрят друг на друга, оглядываются.

И вот с оркестром впереди идет польская пехота. Звучит мелодия старого польского гимна. Все замирают. Какойто мужчина снимает каскетку с головы польского солдата и целует орла на кокарде. Потом передает ее детям. Дети вырывают фуражку друг у друга.

Танки, автомашины, орудия трогаются. Варшавяне цепляются за машины, стоят на подножках, влезают на танки. Польский офицер предостерегает их.

— В городе еще идут бои. Опасно...

Но это не помогает. В последний мо-

мент на станину орудия садится боевая женщина лет сорока. Похлопывая по стволу, она задорно обращается к солдатам, сидящим на передке:

— Поезжай на Людно! Если бог даст, встретим немецкую заразу, всыплем им из этого горлышка!

Все смеются.

Варшава.

Мелькают, развеваются красно-белые флажки на машинах, на орудиях. Среди развалин мертвого, уничтоженного немцами города проходят польские войска. Навстречу колоннам движутся варшавяне. Они толкают перед собой детские коляски, тачки, доверху нагруженные мешками, домашним скарбом.

Задумчивые глаза маршала Жукова. Он едет в «виллисе», обгоняя польскую пехоту. По тротуарам, усыпанным кирпичом, битым стеклом, бредут группки людей в лохмотьях. Вдруг вся седенькая, худенькая старушка, которую ведут под руки девушка и парень, падает на колени и начинает ползти так, молитвенно сложив руки, как в костеле.

Жуков приказывает остановить машину. Девушка подбегает. Говорит быстро:

— Не беспокойтесь, пан генерал. С мамой ничего не случилось. Она поклялась богу, что если возвратится в Варшаву, войдет в нее на коленях. С того времени, как нас выгнали, мама только говорит: «Святая Варшава».

— Желаю вам счастья,— говорит Жуков и отворачивается.

Шофер трогает машину, искоса смотрит на командующего. Он видит лицо маршала, словно измененное болью.

— Товарищ маршал,— осторожно говорит шофер.— Разрешите пристегну дверцу к «виллису». Что-то дует вроде...

— Дует? — чуть усмехается Жуков.— Хочешь отгородить меня от людских страданий? Чтобы ничего не видел?.. Так что ли?

— Вы же сами всегда говорите, что командующий не имеет права допускать воздействия на свою психику,— неловко оправдывается шофер.

— Да, — кивает Жуков. — Не имеет права поддаваться личным переживаниям. Но командующий — тоже человек.

*1-й Украинский фронт*

Взвихривая снежную пыль, несутся по дороге танки.

В одном из головных танков в открытых люках стоят генерал Рыбалко и командир бригады полковник Якубовский, высокий, подтянутый.

— Идем на час с опережением графика,— полковник Якубовский смотрит на ручные часы.

— Значит, еще есть время,— отвечает, хитро прищурясь, Рыбалко.— А ну, передайте приказ: атаковать текстильную фабрику, что в одном километре влево от дороги!

— Но там нет противника,— не понимает Якубовский, глядя влево, на здание фабрики.

— Атаковать всеми танками! — повторяет приказ Рыбалко и опускается в люк. Пожав плечами, Якубовский спускается следом.

Танк Рыбалко перемахивает через кювет и мчится в сторону текстильной фабрики. За ним, круто повернув с шоссе, движется вся танковая колонна. Сломав железные ворота, танк Рыбалко врывается в захламленный двор фабрики и резко тормозит перед зданьицем конторы — на ступенях ее топчется испуганный ревом танков сторож-поляк.

— Чья фабрика? — кричит Рыбалко, стоя в люке.

— Германского акционерного общества, ясновельможный пан.

— Что вырабатываете?

— Трикотаж, полотно, тюль, ясновельможный пан.

— Давайте сюда тюль...

— Сколько, ясновельможный пан?

Генерал Рыбалко прикидывает в уме.

— 1000 помножить на 20 — 20 000 метров.

— 20 000 метров! — ахает сторож.— Так много, пан генерал?

— В счет репараций, дедушка!

Наблюдательный пункт генерала Рыбалко — очень удобная для обозрения местности высота. Впереди — поле боя. Видны высокие трубы Силезии и разворачивающиеся под артиллерийским обстрелом танковые бригады с замаскированными тюлем машинами.

К высоте подкатывает несколько штабных машин.

Из первого «доджа» проворно вылезает маршал Конев.

Генерал Рыбалко поспешно докладывает:

— Товарищ командующий. 3-я танковая армия разворачивается для атаки. Задача — перерезать пути отхода противника из Силезского промышленного бассейна.

— Отставить атаку, генерал Рыбалко! — резко приказывает Конев.

Он берет Рыбалко под руку, отводит в сторону.

— Павел Семенович, дорогой! Взвесим все плюсы и минусы. Ну хорошо, мы окружим гитлеровцев в Силезском промышленном бассейне. Их примерно сто тысяч. Половина из них будет уничтожена, а половина взята в плен. Вот, собственно, и все. А минусы? Замкнув кольцо, мы вынуждены будем разрушить весь этот район, который должен стать достоянием Польши. Кроме того, и наши войска понесут тяжелые потери, потому что драться здесь — значит штурмовать каждый завод и рудник.

— Вы предлагаете,— подумав, говорит Рыбалко,— не окружать, а оставить немцу свободный коридор для выхода из Силезского бассейна?

— Да,— отвечает Конев,— и добить его потом, когда он выйдет в поле.

Рыбалко оборачивается к своему начальнику штаба.

— Передайте по радио всем корпусам: «Стоп! Поворот на запад».

Атакующая танковая лава останавливается. И, взмахнув шлейфами из белого тюля, поворачивает на запад.

*1-й Белорусский фронт, 25 января*

В охотничьем зале богатого шляхетского дома — Военный совет фронта. На стенах между рогами оленей повешены карты и схемы. За длинным столом сидят маршал Жуков, генералы Телегин, Казаков, Орел и другие члены Военного совета.

Докладывает генерал Малинин.

М а л и н и н. Противник отступает по всему фронту. Сегодня утром войска 1-й танковой армии генерала Катукова завязали бои за Познань. В район Познани подошли войска 69-й и 8-й гвардейских армий. Левое крыло фронта вышло в район Яроцын, где установило тактическое взаимодействие с правым крылом 1-го Украинского фронта.

Т е л е г и н. Конев очень хорошо наступает...

Ж у к о в. Зато Рокоссовский отстает. Если так будет продолжаться дальше, противник безусловно ударит по нашему растянувшемуся правому флангу. Это последний шанс Гудериана. Правда, мы это пока решаем за Гудериана. Но никогда не надо принижать способности противника. Надо всегда ставить себя на его место. Вот, генерал Орел, как бы вы поступили в этой ситуации на месте немцев?

О р е л. Я бы тоже постарался танковым ударом с севера отсечь наступающие войска.

Ж у к о в. Вот видите. Мнение советского танкиста. А если учесть, что Гудериан уже однажды в 1941 году

рассек наш Юго-Западный фронт ударом с севера, то здесь он постарается это повторить. Для ликвидации нависшей с севера опасности нужны решительные действия. Генерал Малинин! Подготовьте приказ о повороте на север и северо-запад четырех армий: 3-ю ударную армию, 1-ю польскую, 47-ю и 61-ю армии, а ударной группировке фронта продолжать наступление к Одеру.

*Берлин, 31 января*

В приемную Гитлера вошли начальник генерального штаба генерал-полковник Гудериан и его адъютант. Остановились перед эсэсовскими офицерами, предъявили удостоверения.

Затем подошли к столику, положили свои пистолеты. Рослый эсэсовец открыл портфель, осмотрел его, вернул адъютанту.

Гудериан и его адъютант направились к кабинету Гитлера.

В кабинете Гитлера в новой рейхсканцелярии помпезная обстановка — гобелены на мраморных стенах, картины «Мать фюрера», «Старый облик Берхтесгадена», портрет Фридриха Великого, ковры на мозаичном полу, бронзовые светильники в простенках и распростертые крылья орла над высокой дверью.

Гитлер сидел в черном кожаном кресле, которое было поставлено так, чтобы, сидя за столом, можно было видеть сад.

На столе — телефон, массивный письменный прибор, остро отточенные карандаши, ручки, пресс-папье, длинный нож из слоновой кости для разрезания бумаги.

Перед столом, в некотором отдалении, стояли Гиммлер, Геринг, Геббельс, Йодль, Кейтель, Гудериан и генерал СС Вольф.

— Дальше, Кейтель, — поторопил Гитлер.

— Мой фюрер,— говорил Кейтель,— по-видимому, наступил момент, когда нам надо обратиться к генералу Эйзенхауэру и фельдмаршалу Монтгомери с предложением — заключить перемирие на Западном фронте на 100 дней. Это позволит нам сосредоточить все силы на востоке и нанести русским уничтожающий удар между Вислой и Одером.

— Мой фюрер, генерал Вольф доложит вам о контактах с Западом,— добавил Гиммлер.

Гитлер с удивлением посмотрел на него, будто впервые услышал о Вольфе.

— Мой фюрер...— генерал Вольф, все время стоявший позади Гиммлера, вышел вперед.— Через Цюрих мы установили контакт с Алленом Даллесом. Он представляет штаб Эйзенхауэра.

Гитлер встал, сутулясь, прошел из конца в конец кабинета.

— Я знаю — они потребуют сдачи без боя всей Франции, Бельгии, Голландии. Я не могу согласиться.

— Как далеко я могу идти в своих обещаниях Даллесу? — спросил Вольф.

— Никаких обещаний, Вольф! — Гитлер резко взмахнул костяным ножом.— Мы еще достаточно сильны! И это истина, Вольф!

— Так точно, мой фюрер,— щелкнул каблуками Вольф.

— Мы им докажем, что еще можем наносить сокрушающие удары. Гудериан, доложите обстановку между Вислой и Одером!

— Мой фюрер,— не поднимая головы, проговорил Гудериан,— на Восточном фронте между Вислой и Одером произошли серьезные изменения...

— Что вы имеете в виду?

Гудериан взглянул на Кейтеля, но тот молчал. И начальнику Генерального штаба пришлось доложить неприятную новость:

— Мой фюрер, русские армии сегодня форсировали Одер южнее Кюстрина.

Гитлер вскинул голову, в глазах его появился лихорадочный блеск, предвестник яростной вспышки.

— Шестьдесят километров от Берлина. Это измена! — крикнул он и отбросил костяной нож, который все время держал в руках. — Измена и предательство!

Гитлер начал бегать по кабинету, потом остановился перед Гудерианом, выкрикнул:

— Сто пятьдесят лет на немецкую землю не ступала нога вражеского солдата. Сто пятьдесят лет, Гудериан!

— Мой фюрер, — Гудериан поворачивался то к Гитлеру, то к безучастному Кейтелю, призывая его на помощь, — мой фюрер, прошу выслушать меня. Я предлагаю нанести фланговый удар на северном фланге Восточного фронта.

— Удар? — и Гитлер уже спокойнее кивнул на карту. — Покажите!

Гудериан, сгибаясь над картой, заговорил:

— Вот здесь у Одера русские сосредоточили свои главные силы, но им пришлось ослабить фланги. Мы же создадим здесь, в Померании, мощный кулак и при развитии успеха зажмем в клещи армии Жукова.

— Вольф, — повернулся Гитлер, — начинайте переговоры с Даллесом.

К горному шале в Швейцарских Альпах подошли два лыжника.

Они сняли лыжи, очистили от снега, передали подбежавшему молодому человеку в меховой куртке.

Потом они молча наблюдали за стремительным спуском с горы лыжников-слаломистов.

— Благодарю вас за прекрасную прогулку, господин Даллес, — сказал Вольф.

Даллес был еще увлечен головокружительным спуском слаломистов и, проводив их завистливым взглядом стареющего спортсмена, снял темные очки.

— Я слушаю вас, господин Вольф.

И Даллес взял его за локоть, повел по дорожке возле шале.

— Войну можно сравнить с полетом в тумане, — сказал Вольф. — Самый опасный момент — посадка. Что ждет вас в финале, господин Даллес? Большевизм в Европе?

Даллес помолчал, неожиданно улыбнулся.

— Послушайте моего доброго совета, — сказал он, — не очень рассчитывайте испугать Европу большевизмом. Есть много людей, для которых это не угроза, а спасение.

— В этом-то и состоит угроза! — воскликнул Вольф.

— К сожалению, ваши лидеры все еще находятся во власти старых концепций, — сказал Даллес. — Ведь русским армиям до Берлина всего пятьдесят миль.

— А американским — пятьсот миль. Вас не тревожит этот факт? — спросил Вольф.

— Да, на этом пути можно и нужно поискать общность интересов, господин Вольф, — ответил Даллес.

*Ялта, февраль*

По дорожке парка в Ливадии шел своей грузной, но довольно энергичной походкой Черчилль. Он был одет в форму полковника королевских военно-воздушных сил. В руке — сучковатая, потемневшая от времени палка.

С другого конца парка шел к дворцу Сталин. Он был в военном плаще с маршальскими погонами. Он шел как всегда медленно, подчеркнуто неторопливо. Позади, на некотором расстоянии, его сопровождали два генерала. Сбоку от них двигалась — тоже очень медленно — большая черная машина: на тот случай, если она вдруг понадобится Сталину.

Сталин кивнул. Генералы приблизились к нему.

— Переводчика, — сказал Сталин и взглянул в сторону идущего к дворцу Черчилля.

— Слушаюсь, товарищ Сталин,— ответил один из генералов.

Черчилль издали увидел Сталина, направился к нему. Они встретились на маленькой площадке перед дворцом, протянув друг другу руки. Черчилль был весело настроен, он с улыбкой сказал что-то.

Сталин не понял английской речи, поднял брови. Черчилль, чтобы лучше объяснить, начал чертить палкой на песке — восклицательные знаки. Сталин решил, что восторги Черчилля, видимо, относятся к крымскому климату, взглянул на небо, голубое и безмятежное, показал на парк и закивал, чуть улыбаясь. Черчилль сжал кулак и со всего размаха ударил кого-то невидимого. Сталин не понял, что означает эта «мимическая драка», нахмурясь, развел руками; но из дворца уже выбежал переводчик, поспешно занял свое место — между Сталиным и Черчиллем. Переводчик выслушал Черчилля.

— Премьер-министр говорит, что Красная Армия нанесла Гитлеру сокрушающий удар в Польше. Это восхищает мир.

Сталин кивнул.

— А к чему относятся восклицательные знаки?

После объяснения Черчилля переводчик сказал Сталину:

— Премьер-министр восхищен искусством полководцев и храбростью Красной Армии.

— Спасибо,— ответил Сталин,— но решающий удар еще впереди.

Они пошли к дворцу.

— Как премьер-министр чувствует себя в Крыму?— спросил Сталин.

Черчилль поднял вверх большой палец.

В зале Ливадийского дворца за круглым столом — Сталин, Молотов, Майский, Антонов, Громыко, Рузвельт, Стеттиниус, Маршалл, Черчилль, Иден, Брук, советники и эксперты. Перед большой картой стоял генерал армии Антонов и докладывал о Висло-Одерской операции.

— Советские войска продолжают стремительное наступление на фронте протяжением семьсот километров. Войска генерала Черняховского наступают на Кенигсберг, войска маршала Рокоссовского отрезают Восточную Пруссию от центральных районов Германии, войска маршала Жукова форсировали Одер, войска маршала Конева наступают на Ченстохов, Бреслау...

Черчилль и Рузвельт следили за указкой. Только Сталин слушал, не глядя на Антонова,— он наблюдал за Рузвельтом, Черчиллем, за их реакцией.

— По нашим сведениям, — заключил Антонов,— немцы перебрасывают на Восточный фронт крупные силы — с Западного фронта. Всего на нашем фронте может дополнительно появиться до сорока немецких дивизий.

Сталин как бы с укором посмотрел на Черчилля, но тот только улыбнулся, взглянув на Рузвельта, Рузвельт — на генералов, сидевших за столом.

— Может быть, генерал Маршалл как начальник Генерального штаба американской армии скажет об операциях, готовящихся на западе,— сказал Рузвельт.

В этот момент Антонов сел за стол, а генерал Маршалл, повесив на щит свою карту, неторопливым голосом заговорил:

— В последние дни генерал Эйзенхауэр перегруппировал свои силы и начал теснить немцев в районе Арденн. В настоящее время 25-я армейская группа и 9-я американская армия готовятся к наступлению.

— Можно ли узнать ширину фронта наступления?— спросил Сталин.

— От шестидесяти до семидесяти километров,— ответил Маршалл.

— Какими силами? — спросил Сталин.

— На всем западноевропейском театре мы имеем десять тысяч танков,— ответил Черчилль.

— Это немало,— сказал Сталин.— Я уверен, что такими силами можно приостановить уже начавшуюся переброску немецких дивизий с запада на восток.

— В случае успеха наших наступательных операций мы сможем двинуть наши войска на Дюссельдорф, а затем — на Берлин.

— На каком расстоянии от Берлина находятся ваши войска? — спросил Сталин.

— Примерно шестьсот километров,— ответил Маршалл.

— А наши войска? — обратился Сталин к Антонову.

— Шестьдесят километров,— ответил Антонов.

— Наступил момент,—сказал Рузвельт,— когда мы должны координировать наши военные действия.

По аллее Ливадийского парка солдат-негр толкал кресло, в котором сидел Рузвельт. Рядом шел Черчилль.

Они приблизились к приготовленным для них креслам среди кипарисов и магнолий. Рузвельт жестом отпустил солдата. Перед ними простиралась широкая аллея, в глубине ее белел дворец.

— Берлин — вот что волнует дядю Джо! — воскликнул Черчилль, когда солдат-негр ушел.— Мы можем и должны опередить русских.

— Был бы рад,— сказал Рузвельт.— Но наши военные утверждают, что штурм Берлина потребует не менее ста тысяч жертв.

— Я знаю об этом,— ответил Черчилль. — И обязан помнить, что нас, англичан, всего пятьдесят миллионов и мы не можем бросаться человеческими жизнями. Но есть и другой путь — путь переговоров.

— Вы серьезно рассчитываете на Аллена Даллеса?

— Во всяком случае, не исключаю его,— ответил Черчилль.

— К сожалению, проблема Берлина решится не на дипломатических встречах.— Рузвельт сделал жест рукой,— а на полях сражений.

По аллее парка шли два рослых гвардейца — сержант и старшина из наружной охраны. Они были в кителях и фуражках с орденами Славы на груди, с гвардейскими значками.

Черчилль вышел на дорожку. Гвардейцы прошли мимо строевым шагом, приложив руки к козырькам. Черчилль улыбнулся, сказал по-русски:

— Гвардия.

Гвардейцы решили, что к ним обращаются, повернулись и застыли перед Черчиллем и Рузвельтом.

Черчилль подошел к ним и, указывая на ордена Славы, спросил:

— Фронт?

— Так точно, господин...

Старшина запнулся, он не знал, как обратиться к Черчиллю, на котором был мундир полковника военно-воздушных сил Англии. Черчилль указал на свои погоны, пояснил:

— Полковник,— и распростер руки над землей, изображая летающего человека.

Сержант догадался и подсказал:

— Авиация.

— Иес. Так, так,— подтвердил Черчилль и, посмотрев на высокие фигуры гвардейцев, спросил по-английски:

— С какого фронта?

Они не поняли, переглянулись. Тогда Черчилль палкой начертил на песке контуры Европы, сказав: «Европа», и начал тыкать в разные районы.

— Будапешт, Кенигсберг, Берлин.

— Берлин,— подхватил старшина.

— Америка,— жест Черчилля в сторону улыбающегося Рузвельта. — Англия, — жест в свою сторону.— Россия — жест в сторону гвардейцев.— Берлин.— И показал стрелами на песке, как с разных сторон все они идут к Берлину.

Гвардейцы поняли этот язык Черчилля, радостно закивали и почему-то ответили по-немецки:

— Гут. Гут.

— Вот мы и договорились с Россией,— повернулся Черчилль к Рузвельту.

В этот момент на дорожке появился Сталин, за ним шел уже знакомый нам переводчик.

— Я вижу — дискуссия в самом разгаре,— сказал Сталин.

Старшина и сержант вытянулись, будто на параде, замерли.

— Здравия желаем, товарищ Маршал Советского Союза.

Сталин вяло поднял руку к козырьку. Гвардейцы четко повернулись, быстрым шагом ушли по аллее.

— Глас народа — глас божий, говорят англичане,— проводил их взглядом Черчилль.

— Так говорят и у нас,— ответил Сталин, жестом приглашая Черчилля сесть.— Но, к счастью для вас, господин премьер-министр, народ этот,— Сталин кивнул головой в сторону ушедших гвардейцев,— еще ничего не знает.

— Что вы имеете в виду?— не понял Черчилль.

— Контакт с врагом за спиной этого народа,— ответил Сталин,— и не только контакт, но даже соглашения, я бы сказал — сговор. Простите, господин президент...

— Сговор? — переспросил Рузвельт и переглянулся с Черчиллем.

— К сожалению, это так,— подтвердил Сталин.

— Сговор — с кем?— допытывался Рузвельт.

— С агентами Гитлера,— ответил Сталин.

— Мне кажется,— сказал Черчилль,— вы пользуетесь недобросовестной информацией. Действительно, имел место контакт с вражескими высшими офицерами, если я не ошибаюсь, через Мадрид и Берн, но он носил самый предварительный характер.

— За нашей спиной?— спросил Сталин.

— Могу вас заверить, господин маршал,— продолжал Черчилль,— что речь могла идти только о капитуляции врага. Разве вы бы отказались от нее, если бы вам ее предложили?

— Но не за вашей спиной,— ответил Сталин.

— Утрата доверия друг к другу,— поднял руку Рузвельт,— это коварный, подстерегающий нас зверь. Неужели мы так легко станем его добычей?

*Берлин, бункер Гитлера, март*

В маленьком кабинете подземного убежища сидел Гитлер, перед ним стояли Кейтель, Гудериан, Гиммлер и Борман.

— Гиммлер, вы хотели командовать войсками на фронте — я дал вам эту возможность. Провал операции в Померании — это ваш позор.

— Мой фюрер, русские неожиданно повернули свой фронт на север.

— Полководцы угадывают замысел врага, а вы не полководец, Гиммлер,— тихо заключил Гитлер,— ваш удел — командовать узниками лагерей.

Гитлер перевел взгляд на Бормана, который быстро записывал все, что он говорил.

В бункер возбужденной походкой вошел Геббельс.

— Очень хорошие вести, мой фюрер, — заговорил Геббельс,— у меня был астролог и передал ваш гороскоп.

Гитлер с тревогой посмотрел на Геббельса.

С торжественностью Геббельс прочитал:

— В первом гороскопе вам предсказаны были, мой фюрер, крупные победы до сорок первого года. Второй гороскоп предсказывает новый триумф в середине апреля этого года.

— В середине апреля,— повторил Гитлер,— интуиция меня не обманула, Геббельс. Мы отбросим русских. Дальше, Геббельс.

— А в августе сорок пятого года,— продолжал Геббельс— наступит мир, а за ним — три трудных года.

— Естественные трудности,— кивнул Гитлер.

— И с сорок восьмого года — новый подъем Великой Германии, мой фюрер,— заключил Геббельс.

— Отлично, отлично!— вскочил с кресла Гитлер.— Гудериан, вы предлагали нанести удар из района озера Балатон на Будапешт и во фланг армиям Конева. Сколько для этого нужно дивизий?

— Не меньше десяти танковых дивизий, мой фюрер,— ответил Гудериан.

— Я вам их даю. Снимите с запада танковую армию Дитриха и подорвите русский фронт в центре Европы.

*Севернее озера Балатон, 6 марта*

Под прикрытием артиллерийского огня, среди разрывов движется немецкая танковая армада, сметая все на своем пути.

Впереди идут танки-тральщики. Вращаются перед ними огромные железные цепи, с силой ударяя по земле и взрывая минные поля.

Появились противотанковые надолбы. Танки-тральщики остановились и пропустили танки, впереди которых на электрических шнурах двигались самоходные танкетки-торпеды. Танкетки коснулись своими корпусами надолбов. Раздались мощные взрывы. В надолбах были пробиты проходы, через которые устремилась вся танковая лава.

Командный пункт 3-го Украинского фронта. На рассвете в большом зале богатого дома собрался Военный совет. Здесь маршал Толбухин. Голова его повязана мокрым полотенцем. С полузакрытыми глазами он слушает доклад начальника штаба фронта генерала Иванова.

— Прорыв крупной танковой группировки противника к переправам на Дунае создает серьезную угрозу армейским и фронтовым тылам. Я предлагаю начать отвод войск за Дунай.

— Если мы это не сделаем,— поддержал его генерал Неделин,— 57-я армия Шарохина может попасть в окружение.

В зал вошел генерал Желтов.

— Я говорил с Москвой,— сказал он.— Верховный Главнокомандующий разрешил отвести войска фронта на левый берег Дуная.

Толбухин встал, сказал тихо:

— Уходить на левый берег Дуная в такой обстановке — смерти подобно.

Он помолчал и решительно добавил:

— Будем стоять на правом берегу до конца.

— Немецкие танки вблизи штаба. Прорвались на аэродром, товарищ маршал!— доложил командующий воздушной армией генерал Судец, входя в зал.

— Сколько там у вас самолетов? — спросил Толбухин.

— Двадцать штурмовиков,— ответил Судец.

— Это же сорок авиационных пушек,— сказал Толбухин, — так поверните их против танков.

Полевой аэродром. Летчики выруливают штурмовики навстречу немецким танкам. Авиационные пушки бьют с земли прямой наводкой. Огненные трассы. Пламя. Дым.

Горят немецкие танки.

В огромном готическом зале немецкого замка идет Военный совет 1-го Белорусского фронта. Здесь начальник штаба фронта Малинин, член Военного совета Телегин, заместитель командующего Соколовский, командующие родами войск — генералы Казаков, Орел, командующие армиями, командиры корпусов. Перед огромной схемой, висящей над камином, стоит маршал Жуков.

Жуков. На протяжении войны нам пришлось быть участниками многих крупных и важных операций, но предстоящая берлинская операция, которую нам поручено провести — ни с чем не сравнима. Нам предстоит разгромить на подступах к Берлину крупнейшую группировку —

четыре немецкие армии, не меньше миллиона солдат — и взять Берлин, столицу фашистской Германии, за которую враг будет драться насмерть. (*В зале тихо, ни одного движения.*) Нам еще не приходилось брать такие крупные, сильно укрепленные города, как Берлин. Площадь его огромна. Метро и подземные сооружения дают возможность вражеским войскам осуществлять широкий маневр. Каждая улица, переулок, дом, канал и мосты являются составными элементами общей обороны города. От Одера до Берлина создана сплошная система оборонительных сооружений. Готовя наступление, мы отдавали себе отчет в том, что немцы ожидают наш удар на Берлин. Поэтому командование фронтом решило навалиться на противника с такой силой, чтобы ошеломить и потрясти его до основания. Командующий артиллерией, доложите, сколько у вас сосредоточено орудий?

Казаков. 22 000 стволов артиллерии и минометов. На участке главного удара создается плотность в 270 стволов на один километр фронта.

Жуков. Количество танков?

Орел. 4000 танков и самоходных орудий, товарищ маршал.

Жуков. А если учесть, что нас еще поддерживает 5000 самолетов, то сами понимаете, какой силы может быть удар. Но чтобы еще больше ошеломить и морально подавить противника, есть предложение обрушить удар фронта на врага ночью, за два часа до рассвета. При свете 140 зенитных прожекторов.

Некоторое время все молчали. Затем встал генерал Кузнецов.

— Разрешите, товарищ маршал?

— Пожалуйста.

— В течение всей войны мы ни разу не начинали больших наступательных операций ночью. Это связано со сложностью управления войсками. Что касается прожекторов, то их сразу подавит вражеская артиллерия...

Встал генерал Берзарин.

— Разрешите, товарищ маршал?

— Пожалуйста.

— Я тоже считаю, что атака с прожекторами будет мало эффективна. Противник будет только ясно видеть наши наступающие цели.

— Кто еще так считает?

Несколько генералов поднялись со своих мест.

— Тогда перерыв! — объявил Жуков.— Прошу всех выйти на улицу покурить.

Генералы, сдвигая стулья, направились к выходу. Жуков остановился около начальника штаба Малинина, тихо сказал:

— Как только позвоню с верхнего телефона — дашь команду.

— Понял, Георгий Константинович.

Выйдя на открытую площадку перед замком, генералы закурили возле зеленой ограды, любуясь теплым весенним вечером.

Жуков подошел к стоящему на посту автоматчику. Снял трубку полевого телефона и скомандовал лишь одно слово: «Включай». После этого он надвинул на глаза козырек фуражки и отвернулся.

И сразу вспыхнули два ослепительных потока электрического света, направленные в группу генералов. Свет прожекторов был такой огромной силы, что некоторые упали на землю; через несколько секунд прожектора погасли, и генералы, встав с земли, протирали глаза, не видя друг друга. Жуков спросил:

— Ну как, повторить или и так все ясно?

*Берлин, бункер Гитлера, апрель*

На военном совещании у Гитлера Йодль докладывал обстановку на фронте. Перед столом молча стояли Борман, Кейтель, Кребс, Гудериан, Дитрих.

— Дитрих, вы оставили Венгрию, а теперь готовы отдать врагу и Австрию! — крикнул Гитлер.

— Мой фюрер шестая танковая армия СС...— Дитрих пытался произнести приготовленную фразу.

— Хватит, Дитрих! — продолжал кричать Гитлер.— Вы не достойны носить

звание генерал-полковника СС. Я лишаю вас всех наград. Сорвите с него,— приказал он офицеру охраны.

Эсэсовский офицер шагнул к Дитриху, сорвал с него кресты.

— Идите, Дитрих,— хриплым голосом бросил Гитлер.

Бледный Дитрих постоял мгновение, повернулся и вышел. Гитлер сел в кресло, отбросил карту и уже тише сказал:

— Гудериан, вот к чему привели ваши удары в Померании и в Венгрии. Вам надо отдохнуть, Гудериан.

— Я понял, мой фюрер,— ответил Гудериан.

— Новым начальником генерального штаба я назначаю генерала Кребса,— объявил Гитлер.

Кребс вышел вперед.

Гитлер продолжал:

— Борман, передайте Гиммлеру: всех трусов, пораженцев, изменников — на виселицу. На Одере решается судьба не только Германии, но и всей Европы.

В дверях кабинета появился Геббельс. Он размахивал телеграммой.

— Поздравляю вас, мой фюрер! Прекрасные новости. Умер президент Рузвельт! Сбываются предсказания вашего гороскопа. Вот она удача.

— Сообщите эту новость всем!— Гитлер в возбуждении вскочил.— Сейчас же!

Геббельс побежал в офицерскую столовую.

— Подайте всем шампанское. Умер Рузвельт!— воскликнул с порога Геббельс.

— Зиг хайль! — крикнул кто-то из офицеров.

— Зиг хайль!— поддержали его.

Геббельс размахивал руками, кричал:

— Побольше света! Все люстры. Дайте побольше света!

*16 апреля, 5 часов утра*

Предутренний туман казался огненным от выстрелов тысяч орудий и минометов, от залпов «катюш». В дымном небе по всему нашему фронту взвились разноцветные ракеты. Внезапно сто сорок зенитных прожекторов огненными столбами уперлись в небо; потом одновременно перевели лучи в сторону противника. Ярко осветилось все поле боя: высоты, траншеи, кустики, разрывы снарядов. Под прикрытием артиллерийского вала, в фантастическом свете прожекторов начали атаку наши танки и пехота.

Впереди выбегали из бетонных укрытий немецкие солдаты, бросались к амбразурам и ослепленные бившим в глаза светом опускались в траншеи. Иные выскакивали из окопов, закрыв глаза руками, падали под артиллерийским огнем.

— Вперед! Не оборачиваться!— кричал подполковник Орлов, ведя в наступление одну из цепей.

Оглянулся: молоденький солдат упал как будто сбитый с ног мощным электрическим лучом.

*НП генерала Чуйкова, 13 часов*

Командующий 8-й армией генерал-полковник Чуйков докладывает маршалу Жукову.

Чуйков. Противник пришел в себя. Сопротивление нарастает с каждой минутой. Немецкая оборона на Зееловских высотах в основном уцелела, товарищ маршал.

Соколовский. В том боевом построении, в котором мы ведем наступление, нам Зееловских высот не взять.

Жуков (*после долгого раздумья обращается к генералу Орлу*). Григорий Николаевич, прикажите ввести в дело обе танковые армии Катукова и Богданова.

Орел. Слушаюсь, товарищ маршал.

С наблюдательного пункта видно движение первых эшелонов танковых армий.

До предела накаляется битва за Зееловские высоты. Атакует наша пехота. Среди нее панцирные штурмовые бригады. Неистовый огонь из немецких бункеров. Пехота залегает. Ползут наши тяжелые танки, самоходки... Беглый огонь в упор по немецким дотам. Танки горят. Танки останавливаются. Отползают.

С немецкими батареями ведут артиллерийскую дуэль орудия подполковника Цветаева.

На фоне общей панорамы битвы за Зееловские высоты второй экспозицией возникает разговор Сталина и Жукова по телефону.

— Товарищ Жуков, вы напрасно ввели в дело 1-ю танковую армию на участке 8-й гвардейской, а не там, где требовала ставка. Есть ли у вас уверенность, что завтра возьмете Зееловский рубеж?

Жуков. Завтра, 17 апреля, оборона на Зееловском рубеже будет прорвана. Считаю, что чем больше противник будет бросать свои силы навстречу нашим войскам, тем легче и быстрее мы возьмем Берлин. Противника лучше разбить в открытом поле, чем в укрепленном Берлине.

Сталин. Я приказал Коневу двинуть танковые армии на Берлин с юга. До свидания.

Задумавшееся, тревожное лицо Жукова.

Генерал Катуков из открытого люка наблюдает за полем боя. Впереди атакует поредевшая танковая армия.

Возле танка командующего разрывается снаряд. Катуков отряхивает землю с плеча.

— Что ж,— говорит Катуков своему начальнику штаба генералу Шалину,— хотя последний акт войны будет, видимо, коротким, но убить могут. Впрочем, если суждено...

— Если смерти — то мгновенной, если раны — небольшой,— отвечает Шалин.

— А раны они моей армии нанесли,— помолчав, говорит Катуков, следя за движением своей танковой армии.

— Старший лейтенант! — кричит радист Дорожкин Васильеву. — Пехота опять залегла! Без конца с землей целуются!

— Остановить машину,— приказал Васильев,— придется поднимать чертей. Без пехоты в траншею не пойдем. Фаустников там до хрена!

Васильев открыл люк. Вздохнул.

— Да, жизнь сейчас безусловно стала значительно дороже.

С этими словами он спрыгнул на землю, подбежал к залегшей пехотной цепи, закричал звенящим голосом:

— Братцы пехотинцы, не выдавайте, славяне! Вперед!..

Васильев, обогнав свой танк, оглянулся: пехотная цепь поднималась, бежала за ним.

Надпись на экране:

«Двадцать первого апреля войска 1-го Белорусского фронта ворвались в Берлин, отрезав пути отхода 9-й немецкой армии».

Солнечный апрельский день. Кольцевая автострада заполнена нашими войсками, устремленными после прорыва обороны к Берлину. Сплошной, нескончаемый поток машин, повозок, «катюш», тяжелой артиллерии на мощных тракторах, танков катится, гремит, скрежещет по бетонированному шоссе, не останавливаясь на перекрестках, где четко машут флажками голубоглазые регулировщицы. На перекрестках указатели направлений: «Берлин — 20 км.».

В синем небе проносятся «штурмовики».

Навстречу нашим войскам текли толпы беженцев разных национальностей — в разношерстной одежде, в платочках, в шляпах, в беретах, девушки, мужчины, женщины, дети.

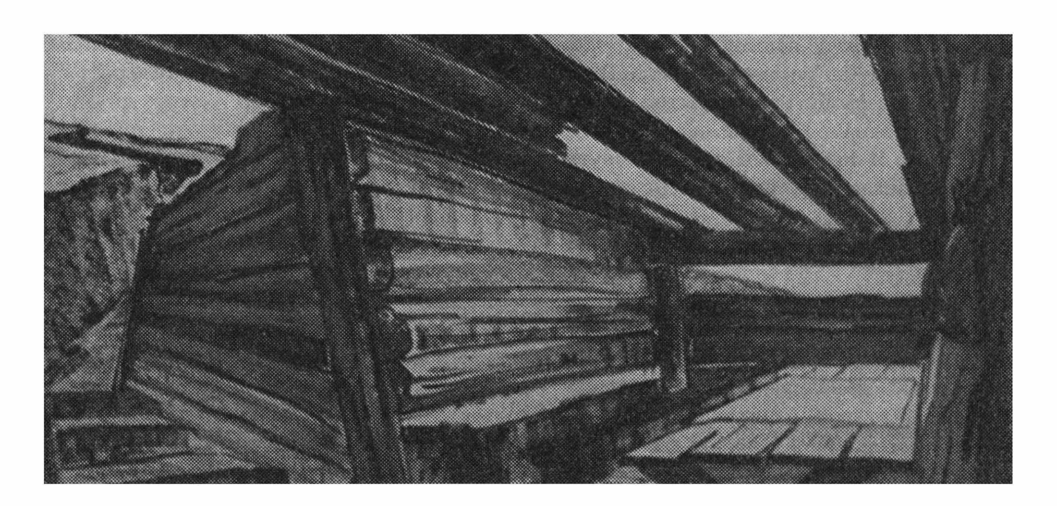
Ехали на пароконных фургонах, на велосипедах, толкали перед собой тачки с вещами, детские коляски. Везде мелькали, пестрели флажки, разноцветные ленточки национальных флагов Польши, Франции, Югославии, Бельгии, Болгарии, Италии, Советского Союза. Ленточки прикреплены к шляпам, к рукавам, к лацканам пиджаков, к рулям велосипедов, даже к сбруе лошадей. И были слышны ликующие возгласы на всех языках Европы:

— Салют! Наздар!.. Вива Руса! Ден

Эскизы художника
А. Мягкова
к фильму
«Битва за Берлин»

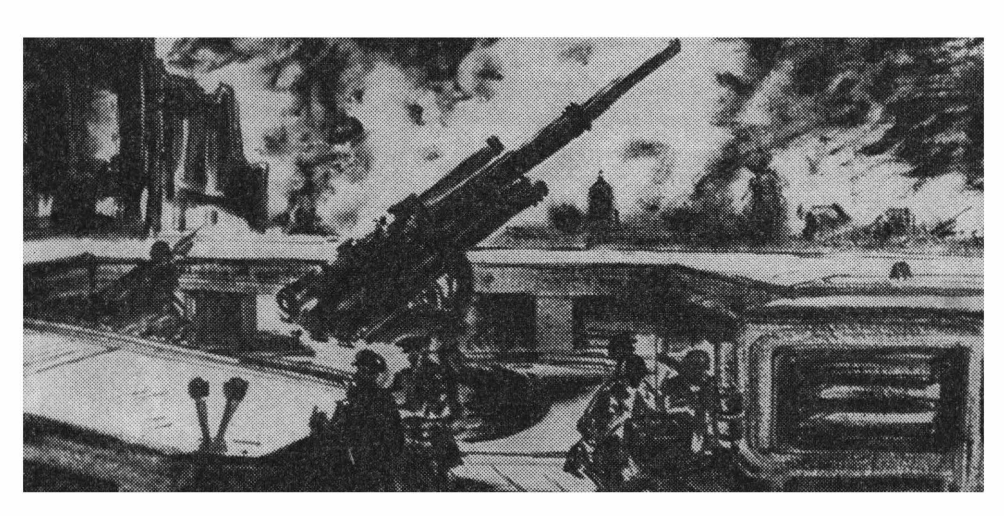
- «Траншея»
- «Наблюдательный пункт»
- «Зееловские высоты»

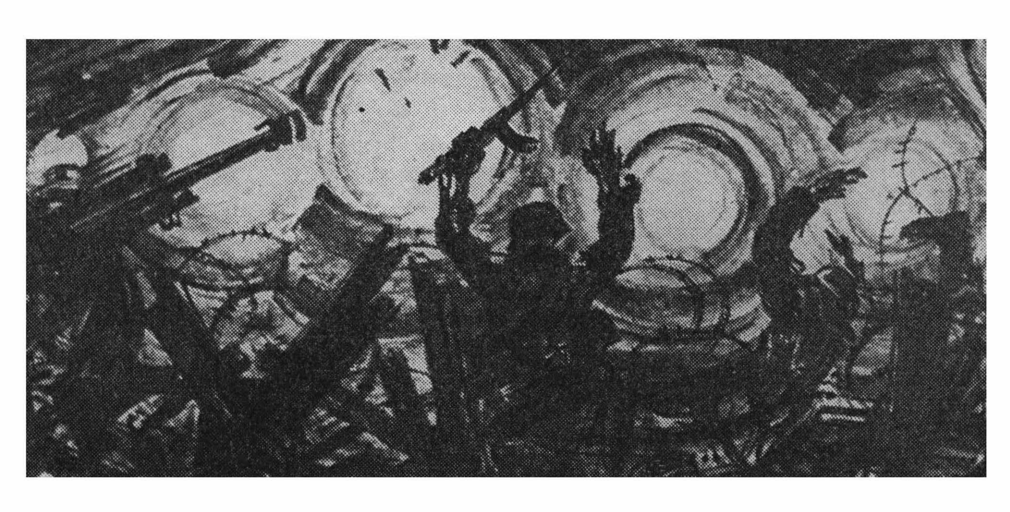
- «Блиндаж»
- «Лестница»













**«Рейхстаг»**

добрый! Вив л‘арме руж! Добро дошли, другари! Милые вы наши братики! Как мы вас ждали! Уж думали, погибнем в неволе, не дождемся! Наши, наши!..

Солдатам жали руки, обнимали их, прикрепляли национальные ленточки к стволам автоматов. Молоденькая француженка быстро слезла с велосипеда, положила его возле кювета и, смеясь, подбежала к усатому повозочному, восседавшему довольно важно с вожжами в руках.

— Пари! — закричала девушка, указывая на себя. И притянула к себе за шею повозочного.— Вив л'арме руж! Сов'етйк!

И поцеловала его во внушительные усы, чем весьма смутила солидного солдата. Солдат от смущения крякнул, захохотал, крикнул прокуренным басом:

— Из Парижа, значит! Хорошо! Рот фронт!

Колонна наших танков приближалась к ликующим толпам беженцев. Старший лейтенант Васильев, командир роты, стоя в люке, спокойно курил, наблюдая. Сержант Дорожкин, сидя на башне и сняв шлем, махал француженке, кричал во все горло:

— Мадмазель! Ура Парижу! Как ваша имя!

Девушка засмеялась, замотала головой, ничего не слыша в грохоте гусениц, и только послала Дорожкину воздушный поцелуй. Дорожкин весь подался на башне, сейчас же послал ответный воздушный поцелуй, провожая ее обрадованными глазами.

— Ура Парижу!

— Ты чего?— строго и отрезвляюще спросил Васильев, покосившись на него.— Обалдел? Или как? С башни от восторга свалишься! Ну, чего орешь, как лошадь?

— А я — что? Поприветствовал,— сказал Дорожкин, оправдываясь.

Впереди на перекрестке — затор. Остановились машины.

— А ну, девушки, шагом марш в Россию! — с ласковой усмешкой скомандовал Васильев.— Ждите нас, вернемся! Все будет, как надо!

— Сплошные свадьбы будут!— крикнул Дорожкин, замахав шлемом. И опять хотел было послать воздушный поцелуй, но покосился на Васильева и передумал.

Колонна танков двинулась дальше, обгоняя машины и повозки.

*Берлин, 20 апреля*

Во двор полуразрушенной имперской канцелярии въехали комфортабельные машины. Часовые-эсэсовцы вытянулись перед вылезшими из машин Герингом, Гиммлером.

Моросил дождь. Был явственно слышен неумолкающий гул битвы за Берлин.

Геринг и Гиммлер спустились по узким и мрачным лестницам в подземный «фюрербункер».

Гитлер стоял в центре маленького кабинета в своем сером пиджаке с фашистской повязкой на рукаве, Ева Браун — чуть поодаль от него в черном платье, в меховой накидке.

— Господа, я хочу представить вам,— Гитлер указал на Еву Браун,— моего верного друга Еву Браун. Она жила в уединении и, пожалуй, в безопасности, но в эти трудные дни предпочла приехать в Берлин и разделить мою судьбу.

Кивком головы все приветствовали Еву Браун. А она тоже поклонилась и зябко повела плечами под накидкой. Потом Геринг подошел к Гитлеру, театральным жестом вскинул маршальский жезл.

— Мой фюрер,— сказал он,— поздравляю вас с днем рождения. Я счастлив, что мы все — ваша старая верная гвардия,— как всегда, с вами, мой фюрер.

Ева Браун смотрела на Геринга, на его перстни на толстых пальцах, на его ордена. Перевела взгляд на Геббельса, который сделал уже маленький шажок, чтобы поздравить Гитлера вторым, но в этот момент его опередил Гиммлер. Геббельс так и застыл с полураскрытым ртом и поднятой рукой. Ева едва сдержала улыбку и взглянула на Гитлера, на его холодное и безучастное лицо: он выслушивал поздравления.

— Мой фюрер, — сказал Гиммлер,— верные вам войска СС поздравляют вас. Как всегда в этот день, они маршируют в вашу честь, но не на плацу, а под огнем врага.

— Мой фюрер, — голос Геббельса, мягкий, сдержанный, вкрадчивый, — я счастлив и горд, что живу в одно время с вами.

Геббельс отступил к дверям, не отрывая глаз от Гитлера.

Ева Браун увидела в дверях кабинета парадные мундиры военных — Кейтеля, Йодля, Деница, Кребса, они не могли войти: комната была слишком мала. Ева приложила платок к глазам, смахивая навернувшуюся слезу — крохотное убежище, заменившее помпезные и торжественные залы имперской канцелярии, навело ее на грустные мысли.

— В кинозале все готово,— доложил Гюнше, адъютант Гитлера.

И в тишину бункера ворвался грохот оркестра, бравурный марш. По улицам Нюрнберга, по площадям Берлина маршировали эсэсовцы, несли гигантское изображение свастики, потом начался торжественный парад — колонна за колонной. Безумство толпы — по живому коридору в открытой машине проехал Гитлер. Он поднялся на трибуну стадиона, его голос звучал в тысячах репродукторов.

И новые колонны эсэсовцев, знаменосцев отрядов «гитлерюгенд» шли в торжественном марше.

— День двадцатого апреля 1939 года,— комментировал за кадром диктор,— день пятидесятилетия фюрера праздновал весь тысячелетний райх, весь немецкий...

Взрыв большой силы прервал диктора на полуслове. Вспыхнул слабый свет. Он осветил сидевших в маленьком подземном кинозале — Гитлера и Еву Браун, всех, кто пришел поздравить Гитлера.

Взрыв повторился, все вскочили с мест. Только Гитлер продолжал сидеть в кресле. Он молча смотрел на пустой, слабо освещенный экран, будто ждал и не хотел возвращаться в реальный мир поражений.

— Мой фюрер,— появился в дверях Кребс,— русская артиллерия обстреливает рейхсканцелярию.

— Мой фюрер,— сказал Геринг,— я должен быть в штабе авиации.

— Мой фюрер,— подошел к Гитлеру Гиммлер,— я буду держать с вами связь.

Гитлер встал. Его сутулая спина поразила Еву Браун, его голова подергивалась, руки дрожали.

*1-й Украинский фронт, 24 апреля*

Плоская крыша 8-этажного дома. Наблюдательный пункт маршала Конева. Отсюда хорошо виден Берлин — черные столбы дыма, смешанные с вихрями огня. Грохот боя сотрясает воздух.

Конев опускает бинокль, говорит генералу Рыбалко:

— В сложившейся обстановке было бы логично ожидать немедленной капитуляции.

— Если бы во главе Германии стояло разумное правительство,— отвечает Рыбалко.

С соседнего дома мелькнули трассы очередей. Тоненький молодой офицер штаба, стоявший возле генерала Рыбалко, неловко схватился за трубу отопления, сполз на крышу.

— Давай из зенитки, быстро!— командует Рыбалко зенитному расчету, втаскивающему орудие на крышу. Зенитчики, торопясь, разворачиваются и выпускают несколько очередей по окнам соседнего дома. Рыбалко смотрит на эти окна. Раненого офицера уносят к чердачному отверстию.

— Как в 4-й танковой? — Конев подходит к группе офицеров, склонившихся над рацией.

— Только что получены сообщения: правый фланг 4-й танковой завершил маневр на окружение берлинской группировки немцев, товарищ маршал,— докладывает полковник-танкист.

— Рыбалко,— говорит Конев оживленно,— Берлин-то окружен!

— Здорово! — улыбается Рыбалко. — Капут дем криг.

*Италия, 27 апреля*

На стене крупная фотография Муссолини в маршальском мундире. Фотография едва заметно дрожит.

За кадром — голос с сильным немецким акцентом:

— Я считаю, что самое мудрое — поступить так, как советует генерал Вольф... Под охраной нашей колонны вы спокойно сможете добраться до Швейцарии.

Перед нами огромная богато обставленная комната.

В дверях — с невозмутимым видом два эсэсовца.

Это, может быть, почетный караул, а может быть, и конвой.

В центре комнаты немецкий офицер разговаривает с Муссолини, который ходит между большим письменным столом и шкафом, уничтожая бумаги, документы, фотографии.

— Меня передадут союзникам...— бормочет Муссолини, на мгновение оборачиваясь к офицеру.

— Генерал Вольф дает слово...— холодно начинает офицер. — И совет, исключительно мудрый совет, уверяю вас... Генерал предлагает вам затеряться в толпе наших отступающих солдат, надев немецкую форму...

— Маскарад,— бормочет Муссолини.— Смехотворный маскарад...

— Немецкая форма,— уверенно продолжает офицер,— это единственное, что может сейчас быть вам защитой...

*В районе Милана, 27 апреля*

Отряд вооруженных партизан (на одних рваные джемперы, на других теплые куртки) стоит поперек извилистой дороги в горах.

На горной дороге появляется большая колонна автомашин. Ее охраняют броневик и мотоциклисты.

Педро, командир партизанской бригады, тихо командует:

— Огонь!

Партизаны дают несколько пулеметных очередей по движущейся колонне машин.

На одном из грузовиков появляется белый платок.

Педро подает знак — пулеметы умолкают.

Скрипят тормоза. Грузовик, набитый немецкими солдатами, останавливается. Один за другим останавливаются другие грузовики автоколонны. На них — готовые к бою пулеметы, гранатометы. Пыль рассеивается. Напряженные, усталые лица немецких солдат — они разглядывают сверху горстку людей на дороге. У немцев нет больше ни малейшего желания драться.

Вдоль колонны движется немецкий пикап. Останавливается рядом с головным грузовиком. На землю спрыгивает командир автоколонны.

— Пропустите нас. Мы возвращаемся в Германию. На этот счет есть договоренность с командованием партизанских отрядов.

Но Педро отрицательно качает головой.

— Среди вас есть итальянские фашисты?.. Сдайте их нам. Вы окружены и должны выполнить наше требование.

По знаку Педро партизаны подходят к легковым автомобилям, открывают дверцы.

Под дулами автоматов и винтовок фашисты выходят из машин с поднятыми руками.

Кто-то из партизан остановился у борта одного из немецких грузовиков. В окружении немецких солдат в кузове сидит человек в немецкой шинели с поднятым воротником: он прячет свое лицо.

Партизан, вскочив в кузов, быстро отводит воротник от лица этого человека, кричит:

— Муссолини!

И его голос отзывается эхом в долине.

*Берлин, 27 апреля*

Улица Берлина. На стене — известью: «Берлин остается немецким!» Осколки стекла на тротуарах. Разбитые витрины. Стреляные гильзы. На уровне нижних окон — мешки с песком.

Над пролетом улицы планирует сорвавшаяся с балкона простыня. С этого балкона бьет пулемет по нашим пехотинцам.

Пехотинцы бегут через улицу. Лейтенант Ярцев, в телогрейке, без каски, светловолосый, с яростным прищуром глаз, выпускает очередь по балкону, по простыне и вбегает в подъезд. Простыня, разорванная пулями, комом падает на мостовую. По простыне мелькают сапоги. Рядом с сапогами брызги немецких очередей.

Молодой светловолосый лейтенант бежит по лестнице вверх. Двери с медными дощечками, на них: «Др. Брейх», «Герр Йоахим Мюллер». На лестничных площадках — детские коляски. На третьем этаже какой-то толстый немец в шляпе отбегает от лифта, пятится в испуге к открытой двери, кланяясь и бормоча подобострастно:

— Битте шён, битте шён...

— Давай, давай, папаша, не мешай тут, — кричит лейтенант, — со своим битте!

Дверь на последнем этаже. Звонок сбоку. Дощечка с фамилией: «Фриц Беккер». Ярцев ударяет плечом в дверь. Она тяжела, массивна, не поддается. Ярцев инстинктивно тянется к звонку, но тотчас отдергивает руку. И опять со всей силы толкает дубовую дверь плечом. Дверь слегка поддается. Но она забаррикадирована из комнаты. Ярцев с трудом влезает в щель, повторяя яростно:

— Битте шён, данке шён... Запели, сволочи, лазаря!

В первой комнате — мертвая тишина. Только слышно прерывистое дыхание Ярцева. Под ногами — ковры. Добротная темная немецкая мебель. Огромный комод, уставленный безделушками. Остатки еды на столе. Просыпанный сахар на полу. Сдернутая скатерть. На ковре — разбитые чашки.

Настороженно озираясь, Ярцев бесшумно продвигается в другую комнату, держа перед грудью автомат. И вдруг резкий звук, скрип за спиной Ярцева. Как будто со скрежетом взвели затвор.

Ярцев круто оборачивается, дает очередь. Но он видит... только кукушку, выскакивающую из стенных часов. Пули прошивают стекло на футляре, но механическая кукушка еще кукует: «Ку-ку-ку-ку»... И исчезает в часах.

Ярцев вытирает пот со лба. Прислоняется к стене, тяжело дышит. И тотчас быстро идет в другую комнату. На балконе гулко заработал пулемет, раздались команды на немецком языке. В то же мгновение с балкона вбегает в комнату узколицый, возбужденный немец, прижав автомат к животу. Мундир расстегнут, рукава засучены. Весь потный, кричит:

— Вер ист дорт?

И увидев Ярцева, испуганно округлив глаза, нажимает спусковой крючок автомата. Ярцев успевает отскочить в сторону.

Путается в портьере, падает. И, уже лежа, дает ответную очередь.

Звон и дым в комнате. Немец прячется за кресло, ползет к дивану. Опять очередь. Немец стреляет не целясь.

Ярцев вскакивает, прыжок вперед. И в ту же секунду вскакивает немец. Он перед дулом автомата.

— Хенде хох, морда фрицевская! — орет Ярцев в бешенстве.

Немец рывком подымает руки, не выпуская оружия, и вдруг с искаженным лицом едва не выбивает автомат из рук Ярцева.

Немец поворачивается и бежит к балкону. Ярцев, вскинув автомат, кричит:

— Хальт, говорю!

Немец падает на пол и, задыхаясь, стреляет с лихорадочной неистовостью. И, выплеснув весь магазин, вскакивает.

— Хальт!..

Немец обезумело бежит к бельевому шкафу, как к выходной двери, распахивает, и в это время очередь настигает его. Хватая висящие в шкафу костюмы, немец сползает на ковер.

Пулеметчик, стрелявший с балкона, высокий немец — офицер со знаком СС в петлицах — выхватил парабеллум, бегло посылает патрон за патроном в комнату, где прижался к стене Ярцев.

Ярцев торопливо поднимает ствол автомата. Короткая очередь. Высокий немец хватается рукой за плечо, швыряет парабеллум, стоит, пошатываясь. Он морщится в бессилии ненависти, лицо его страшно. Ярцев с автоматом подходит к двери балкона. Немец пятится к перилам балкона, как раненый зверь.

— А ну, битте шён сюда, пока я добрый! — кричит Ярцев, опустив автомат.

Высокий немец, не спуская с него глаз, перешагивает через перила и прыгает вниз, в пустоту улицы с исступленным криком «А-а!..»

Стоя на балконе возле пулемета с вправленной лентой, Ярцев смотрит вниз, на распластанное перед дверью подъезда тело немецкого офицера. К дому бегут наши пехотинцы.

На лестнице шум, приближается топот ног. В комнату вбегают два солдата. Один из них кричит с азартной веселостью человека, разгоряченного боем:

— Товарищ лейтенант, тут вы? А мы ищем!

— Махорка есть?— спросил Ярцев.

— Найдем,— ответил солдат и протянул ему кисет.

Ярцев молча сворачивал козью ножку. А солдат подошел к камину, вдруг прислушался.

— Кричат! — кивнул он на камин и, снова настороженно послушав, добавил: — Фрицы!

Второй солдат подошел к камину, тоже прислушался, покачал головой.

— Ясно — фрицы.

Ярцев поднял голову и, держа в зубах незажженную самокрутку, с вниманием посмотрел на солдата, потом на дешевые гипсовые статуэтки на камине, на портрет Гитлера над ним.

— Подорви-ка печку к чертовой матери! — приказал он.— И — вперед!

Солдат поспешно сорвал предохранитель, сунул в камин противотанковую гранату, и все трое — Ярцев и два солдата — отбежали от камина, легли на пол.

В камине раздался взрыв. Комната наполнилась дымом.

— За мной! — крикнул Ярцев, вскинув автомат. Все трое бросились в пролом стены.

...И тотчас сквозь рассеивающийся дым совершенно неожиданно увидели в большой комнате приготовившихся к бою советских офицеров. Среди них девушка-санинструктор — Зоя.

— Кто такие? — крикнул один из офицеров, майор-артиллерист. Это был Цветаев.

— А вы кто такие? — Ярцев шагнул через пролом стены в комнату и засмеялся.— Думали — фрицы.

— Будем знакомы — артиллеристы 1-го Белорусского.— Цветаев, поняв все, тоже засмеялся, опустил автомат.

— Пехота 1-го Украинского,—улыбнулся Ярцев.— Здорово, соседи!

Только теперь Ярцев увидел перед окном стереотрубу, на столе — телефонные аппараты. Вся комната, по-видимому спальня, была превращена в артиллерийский наблюдательный пункт.

Цветаев протянул руку Ярцеву.

В этот момент в дверь кто-то постучал. В комнату тихонько вошла маленькая пожилая немка, вероятно, хозяйка этой квартиры. Она аккуратно несла на подносе маленькие чашечки с дымящимся кофе.

— Битте шён, кафе, герр официр,— заискивающим дрожащим голосом проговорила она и с ужасом посмотрела на пролом в стене, затем — на осколки битого кирпича на паркете.

— Товарищ майор, разрешите лучше из моей фляги? — предложил Ярцев.

Цветаев кивнул и с улыбкой посмотрел на Ярцева. Тот вылил кофе из фарфоровых чашечек, наполнил их водкой, покосился на Зою, которая неуверенно держала в руке свою чашку.

— Налейте и мне.— Зоя протянула чашечку.

Ярцев вылил кофе из ее чашки, чуть-чуть налил водки и Зое.

— Выпьем! Ради такого случая,— сказал Цветаев.

— За встречу, товарищ майор! —Ярцев поднял чашку.

*Берлин, 27 апреля, 12 часов дня*

Набережная Шпрее затянута дымом; горят дома, пылают на площади немецкие бронетранспортеры; везде огонь и черный пепел бумаг, опрокинутые «БМВ» и грузовики, возле них — горящий на мостовой бензин, исковерканные орудия.

Наш танк выдвигается из глубины улицы, замедляет движение на площади. Из забаррикадированного входа в метро с огромной буквой «U» внезапно вылетает пламя фаустпатрона. Танк вспыхивает.

На всей скорости на площадь выезжает дивизион противотанковых орудий; орудия отцепляют от «доджей», разворачивают прямо на мостовой, открывают бешеный огонь по фаустпатронщикам. Буква «U» падает, о брусчатку разбиваются трубки от неона. Вход в метро затянут дымом, баррикада разворочена. Видно, как фигурки немцев, отстреливаясь, отступают в подземный коридор, только крупнокалиберный пулемет неистово полосует по площади, прижимая к земле нашу пехоту. Пули щелкают по щитам орудий.

К командиру дивизиона майору Цветаеву подбегает Ярцев с автоматом на груди, в распахнутой телогрейке, глаза весело-отчаянные. Кричит:

— Слушай, Цветаев. Мне бы пушчонку в метро, а? Для поддержки моей штурмовой группы! Знаешь или нет?..

— Что «знаешь или нет»?

— Метро-то почти к рейхсканцелярии подходит!

— Гитлера в плен хочешь взять? — усмехается Цветаев.

— А чем черт не шутит! Давай пушчонку!

Цветаев обращается к своему командиру батареи:

— Останетесь за меня.

Пехотинцы врываются в метро. Бегут по лестнице вниз, в сизый дым, который вываливается из подземного коридора. Из этого тумана — крики, выстрелы. Потом донесся какой-то слитый вой множества голосов. Впереди возникла площадка станции — и что-то черное, как месиво, зашевелилось там. Цветаев — в окружении связистов и разведчиков — остановился, крикнул:

— Быстрей!

Солдаты скатывали на руках орудие по лестнице в подземный коридор, тащили ящики со снарядами. Пехотинцы с Ярцевым бежали вперед, туда, где мелькали вспышки выстрелов. Цветаев бросился по лестнице вниз. Площадка станции была битком забита людьми — женщинами, детьми, жителями близлежащих домов. Они метались из стороны в сторону, а среди них бежали немецкие солдаты, опрокидывая раскладные стульчики, чемоданы, саквояжи, бежали в сторону туннелей. Оттуда над головами людей длинными очередями бил пулемет, покрывая металлическим звуком обезумелый вой людей. Женщины с детьми ложились на пол, прячась за чемоданы, иные спрыгивали на рельсы и тоже бежали к туннелям. Плакали, кричали дети.

Солдаты подкатили орудие к киоску, как бы растерянные и оглушенные криками женщин и детей, но Цветаев тотчас подал команду:

— По пулемету... точно по туннелю! Работать, как ювелирам... Ясно?

Вой колыхался под сводами метро. Ударил выстрел орудия. Снаряд разорвался в туннеле. Ярцев со своими солдатами, перескакивая через лежащих берлинцев, кинулись к туннелю. Цветаев с разведчиками и связистами — следом. Сквозь дым, бессознательно фикси-

руя искаженные страхом лица женщин. Потом мелькнула перед глазами шахматная доска с перевернутыми фигурками; от доски отползали в сторону два пожилых господина.

Ярцев в распахнутой телогрейке ворвался в туннель со своей штурмовой группой. Перепрыгивая через мешки с песком, из-за которых только что бил пулемет, солдаты устремились дальше в темноту. Темнота оскаливалась вспышками очередей и гранат. Эхо раскатывалось, как обвал.

Цветаев опять на мгновение задержался возле входа в туннель, отдал команду своим артиллеристам, которые катили орудие по станционной платформе, а несколько немцев в плащах с подобострастной старательностью помогали им.

— Орудие на рельсы! Сюда! — крикнул Цветаев.— И за мной! Вперед!

— Где Гитлер? — спрашивал грозно командир орудия у пожилого немца, помогавшего катить орудие. — Гитлер где, спрашиваю. Можешь по-русски шпрехать или нет? Где ваш фюрер? А? Где прячется эта сволочь?

— Гитлер капут,— кивал головой немец. — Гитлер капут!

Внезапно в недрах туннеля вспыхнул ослепительный свет, такой разящий, что, казалось, сбивал с ног, и сразу видны стали в луче прожектора фигуры наших атакующих солдат и фигура Ярцева, прижавшаяся к стене. Солдаты упали на рельсы, втиснулись в ниши по бокам свода. Автоматный огонь бушевал над рельсами.

— А черт!— сказал Ярцев и высунулся из ниши. Пули выбили дробь над его головой. Он пригнулся и, пробежав метров десять, вскочил в следующую нишу. Автоматы ударили вслед. Ярцев снял телогрейку, приготовил две гранаты и вдруг, швырнув на рельсы телогрейку, побежал вдоль стены, на бегу бросил одну за другой гранаты и, вскочив в нишу, выпустил из автомата очередь.

Прожектор мгновенно погас. Только осветились как бы красные угольки. Во внезапной темноте Ярцев вышагнул из ниши.

— Вперед, братцы! Хуже смерти не будет!

И бросился к этим красным потухающим уголькам прожектора.

— Ярцев! — крикнул Цветаев, подбегая к штурмовой группе.

Но впереди все спуталось в темноте: вспышки, хаотичные движения силуэтов, крики, удары прикладов, стоны, хрип — шла рукопашная. И Цветаев бросился в эту кучу тел, ударил прикладом по немецкой каске, мелькнувшей перед глазами, выпустил очередь в чье-то белое, хрипящее немецкими ругательствами лицо, затем увидел расширенные ненавистью молодые глаза, отпрянул чуть в сторону, увидев направленный в грудь парабеллум, и ударил автоматом по этому парабеллуму.

— Вперед! — это был голос Ярцева уже где-то впереди.

*Берлин, бункер Гитлера, 27 апреля*

Гитлер сидел у стола, рядом стоял комендант Берлина генерал Вейдлинг, позади него — Геббельс.

— Вы даже не знаете, в какие районы проникли русские! — Гитлер вырвал из рук Вейдлинга карту.— Какой же вы комендант Берлина!

— Вся связь нарушена, мой фюрер, — ответил Вейдлинг.— Кольцо сжимается. Поверьте мне, мы уже не можем защищать Берлин. Но, может быть, найдутся возможности спасти вас, мой фюрер.

Гитлер посмотрел на Еву, сидевшую в углу, на лежавшую у ее ног собаку Блонди, тихо ответил:

— Я считал, что если я останусь, все солдаты проникнутся верой в победу и двинутся спасать город. И я еще надеюсь на это, Вейдлинг.

Гитлер встал, ему это с трудом удалось. Руки его дрожали, когда он передавал Вейдлингу карту.

—Армия генерала Венка идет к Берлину! Она отбросит русских! — внезапно крикнул он.— Вы свободны, генерал.

Вейдлинг щелкнул каблуками и вышел.

— Геббельс, немедленно свяжитесь с генералом Венком. Когда же его армия подойдет к Берлину? Когда?

Геббельс направился к выходу, а Ева быстро поднялась и подошла к Гитлеру.

— Мой фюрер,— сказала она, — тебе надо отдохнуть.

— Нет,— ответил Гитлер, и на лице его появилась искаженная улыбка.— Я буду ждать известий от Венка. Венк... Венк — это спасение!

Она тронула его дрожащую руку. Гитлер встал, держась за спинку кресла.

— Мой фюрер,— в дверях кабинета стоял адъютант Гитлера,— русские проникли в туннель метрополитена и приближаются к подземной станции на Вильгельмштрассе.

— Откройте шлюзы и затопите все туннели.

— Мой фюрер,— напомнил адъютант,— в туннелях находятся госпитали.

— Не имеет значения,— ответил Гитлер.

— Но в метро сотни тысяч женщин, детей...

— Не имеет значения, Гюнше!— перебил Гитлер.— Мы должны бороться с врагом. Передайте мой приказ — открыть шлюзы и пустить воды Шпрее в туннели!

Опять подземная станция метро, забитая гражданскими немцами, опять старики, женщины, дети, коляски, игрушки, газеты на полу, чемоданы; на лицах людей испуг и ужас, как перед казнью.

Молодой немец унтер-офицер, совсем мальчишка, с кровоточащей скулой, с пепельными волосами, в разорванном мундире, стоит перед Цветаевым, опустив голову, и глотает слюну. Цветаев держит в руке парабеллум немца, смотрит ему в лицо.

— Спроси у него, Цветаев,— разгоряченно говорит Ярцев, быстро подходя с раскаленным от стрельбы автоматом,— далеко ли до рейхсканцелярии, и отправь ко всем святым! Ничего себе школьник! Звереныш! Визжал и кусался в рукопашной.

— Ладно, без советов, сам разберусь,— Цветаев нахмурился.— Ну, пошли, — он кивнул немцу, толкнув его в плечо.

Немец, не подымая головы, пошел.

— Прошу сесть,— сказал Цветаев и указал на мешки с песком, за которыми валялись коробки с пулеметными лентами.— Ну, парень, хочешь курить? Есть сигареты? А то вот папиросы,— Цветаев протянул раскрытый портсигар.

Немец не пошевелился, глядя в одну точку под ноги, вдруг произнес по-русски ломким голосом:

— Благодарю. Спас-сибо...

— Понятно,— сказал несколько удивленно Цветаев.—Изучал русский язык?

— Так,— холодно ответил немец.— Я магистр славистики. Я окончил университет. Что вы хотите от меня иметь, господин офицер? Господин лейтенант дал вам умный совет — отправить меня к святым. Вы победитель, а я есть жертва.

Цветаев посмотрел внимательно.

— А я не хочу отправлять вас, господин магистр, к праотцам,— сказал полусерьезно, полунасмешливо Цветаев.— Вы очень молоды. Зачем вам торопиться? — Цветаев положил на мешок автомат и парабеллум, закурил.— Что ж, поговорим без оружия.

— Разговор не будет,— глухо сказал немец.— Мы по-разному понимаем истину, господин офицер.

— Да, по-разному. Так в чем же для вас истина — в фашизме?

— В утверждении нации. В величии немецкого духа. Если это будет понятно, господин офицер.

— Что уж тут сложного! Величие ду-

ха, основанное на свинцовых инстинктах: убивай, уничтожай! Солдатское величие силы и насилия? Совесть — химера, утверждайся на крови, на огне? Война почти религия. Так, что ли? Так я вас понимаю?

— Вы, господин офицер, понимаете примитивно,— ответил немец.— Это есть слова вашей пропаганды. Вы никогда не поймете человека Запада, особенно немца. Немец всегда был одинок. Война объединила немецкую нацию.

— В университете,— сказал Цветаев.— я изучал философию, господин магистр, и на всю жизнь запомнил слова Гете: «Спеши делать добро». Самое страшное одиночество — когда убиваешь другого человека. Зло рождает одиночество. Это уж я знаю.

Немец усмехнулся.

— Вы говорите не как советский офицер. Коммунист ведь не должен раздумывать, если перед ним враг. Коммунист не имеет права сомневаться. Вот господин лейтенант не сомневается.

— Вы плохо знаете коммунистов, господин магистр. Ни лейтенанту, ни мне лично ваша жизнь не нужна. Мы хотим одного — уничтожить фашизм. Это для нас истина.

Немец молчал. В туннелях гремели выстрелы. Стрельба накалялась. Цветаев посмотрел в сторону туннелей и встал, докуривая. Взял автомат, сунул парабеллум в карман. Немец поднял голову настороженно; кровь на его скуле запеклась, пот блестел на лбу.

— Мать, отец у вас есть? — спросил Цветаев медленно.

— Погибли в Дрездене. В подвале дома,— ответил немец.

— А кто-нибудь из родственников?

Немец молчал. Цветаев понял.

— Идите,— сказал он.— Только если возьметесь за оружие, вас расстреляют. Запомнили?

Немец сидел не двигаясь.

— Идите,— повторил Цветаев. — Вы свободны.

Немец неуверенно встал, оглядываясь. И пошел, спотыкаясь, по перрону, в сторону, противоположную выстрелам. Вдруг остановился, как бы вспомнив.

— Выход из метро не так близко от рейхсканцелярии. Там эсэс,— сказал он.

В это время какой-то глухой надвигающийся из туннелей шум и вместе с ним страшный вой человеческих голосов колыхнулся под сводами метро. И Цветаев не понял сразу, что произошло. Он быстро повернулся. Из туннеля бежали связисты и артразведчики. Ярцев, размахивая автоматом, кричал что-то своим солдатам. В тот же миг люди, сидящие и лежащие на перроне станции, с визгами ужаса, с криками вскочили, кинулись в сторону и как бы смяли и солдат и Ярцева. Цветаев увидел, как с головы лейтенанта слетела фуражка. Черная толпа людей бросилась от туннелей, из глубины которых с двух сторон катил огромный мутно-черный поток воды, страшный, стремительный, ревущий.

В уши ударили крики на немецком языке:

— Шлюзы... Они открыли шлюзы!..

— Мы погибли, боже мой! Что они сделали?

— Иоганес!.. Иоганес!..

— Мой мальчик, мой мальчик!..

И крик в самое лицо Цветаева;

— Товарищ майор, фрицы шлюзы открыли! Уходить надо! Один пока выход есть — вон справа! Откуда наступали!

Связист Цветаева, молодой парень сержант, подбежал, запыхавшись, глаза сумасшедшие; он оглядывался на туннели, на валившие в разные стороны толпы людей.

— Ясно,— сказал Цветаев и вдруг выпустил длинную очередь поверх мечущейся толпы.— А ну, спокойно! — крикнул он по-немецки, напрягая голос.— Выход есть! В первую очередь — женщины и дети! Туннель справа! Ну, господин магистр! — Он шагнул к моло-

деньkому немцу. — Командуйте своим: туннель справа. Там нет воды! В первую очередь женщины и дети! Ну, что стоите, командуйте!

Немец прошептал бледными губами: «Яволь», — врезался в толпу, крича в лицо то одному, то другому, хватая за руки, умоляя. Но толпа уже бросилась к туннелю. Прыгали с платформы на рельсы, сминая друг друга, отталкивая локтями; рыдали женщины, прижимая к груди детей, ползали по полу старики, визжали девушки, схватившись руками за виски. Толпа сбивала детские коляски — мгновенно возле входа в туннель образовалась свалка из человеческих тел. И только с краю этой, как бы сошедшей с ума толпы стоял, опираясь на палку, старик в черном старомодном костюме, совершенно спокойный, шевелил губами, как бы молясь, возведя бесцветные глаза к сводам метро, а у ног его металась на привязи такса, лаяла, повизгивала, поджимая хвост.

— Товарищ майор, товарищ майор, уходить надо, уходить! — выкрикивал сержант-связист. — Что это — фрицы? Стрелять? Стрелять? Товарищ майор! Товарищ майор!

Прямо на Цветаева бежало сквозь толпу несколько наших и немецких солдат. Среди них молоденький унтер-офицер. У всех были автоматы, но они будто забыли про оружие. Наши солдаты кричали что-то женщинам с детьми, а немцы отталкивали озверевших мужчин прикладами.

— Сюда! — крикнул Цветаев молоденькому немцу. — А ну, сдерживать толпу! Взяться за руки! Сдерживать! Сдерживать и пропускать женщин! — повторил он по-немецки и тотчас схватил сержанта-связиста за руку, потом схватил за руку молоденького немца. Молоденький немец неуверенно протянул руку нашему рыжему широколицему пехотинцу, тот посмотрел в его лицо, выругался и, передвинув на грудь автомат, стиснул руку немца. И эта странная цепь немецких и русских солдат, эта цепь непримиримых врагов, стала теснить обезумевшую толпу от края платформы, пропуская вперед женщин с детьми.

Душераздирающий вой колыхался под сводами метро. Вода валами катилась из двух туннелей, она уже затопила рельсы, доходила людям до пояса; плыли газеты, женские шляпки, какая-то одежда. Напор воды нарастал.

Стоя в этих мутных потоках, Ярцев со слипшимися черными волосами, в промокшей насквозь гимнастерке, тщетно наводил порядок перед входом в туннель. Окруженный остатками своей штурмовой группы, он пытался сдержать натиск толпы. Автомат болтался на ремне на сильной шее Ярцева. Голос его едва был слышим сквозь крики женщин и плач детей:

— Не все сразу! Не все сразу! Без паники!.. Да понимаете ли вы!.. Женщины — вперед!

Вдруг вспухший, сразу поднявшийся вровень с платформой поток воды стал сносить в туннель эту кричащую толпу людей. Этот поток толкнул в грудь Ярцева, солдат, вскинувших над головой автоматы, и Ярцев и солдаты исчезли в темной арке туннеля. А люди все прыгали и прыгали в воду, метались по краю платформы, воя по-звериному.

— Товарищ майор, товарищ майор, уходить, уходить надо... Пропадем!.. — хрипло выкрикивал сержант-связист, стоя рядом с Цветаевым в одной цепи с немецкими солдатами, сдерживающей напор потерявших рассудок людей.

— Еще немного, сержант! Еще немного, — говорил Цветаев.

В это время один из немецких солдат рванулся, выскочил из цепи, с силой расталкивая толпу, кинулся к краю платформы, спрыгнул в воду, поплыл, смешался с чернеющими среди потока головами. Молоденький немец-славист крикнул: «Хальт», — но тотчас и второй немецкий солдат вырвался из цепи,

побежал к краю платформы. Цепь распалась. Толпа едва не опрокинула с ног Цветаева, сержанта и молоденького немца, устремилась вперед, к катящемуся в туннель потоку.

— Стой! Стой!

Молоденький немец, кусая губы, беззвучно рыдал от бессилия, слезы катились по его щекам. Всех троих толпа снесла к краю платформы, опрокинула в воду, и уже в воде среди людских голов Цветаев, схватившись за затопленный прожектор, посмотрел вокруг себя и, морщась, как от боли, крикнул сержанту:

— Плавать умеешь?

— Как-нибудь, товарищ майор, — прохрипел сержант.

— В туннель!..

Мутный поток снес их в темный проем туннеля. Их охватила сплошная чернота, прорезаемая криками людей.

Мутно-грязный водяной вал несет в себе обрывки газет, шляпы, чемоданы, какие-то ящики, детские коляски, шахматные доски, резиновые игрушки, одежду; рядом с плывущими фуражками и пилотками советских солдат и офицеров покачиваются на воде пилотки и фуражки немецких солдат. В потоке мелькают женские лица, глаза с выраженным ужасом; везде крики, плач, стоны, проклятия.

Зоя и двое солдат идут по грудь в воде, подняв над головой автоматы. Зоя, задыхаясь, останавливается, вглядывается в лица, как в кошмаре, мелькающие в воде, из горла ее вырываются слова:

— Я не пойду, я не хочу уходить... где Цветаев? Где все? Подождите, подождите!.. Где майор?

— А ну, пошли, медлить нельзя! Погибнем тут!..

Двое солдат подталкивают ее, а она, откидывая с лица мокрые волосы, все оглядывается, шепчет:

— Где они? Где они? Я не хочу идти!..

— Пошли, пошли, говорят!

Впереди брезжит свет. Возникают ступени. О них бьется вода. Неужели это выход? За эти уходящие в воду ступени судорожно хватаются человеческие руки, об эти ступени бьются шахматные доски, шахматные фигурки, прибивает течением зеленый детский воздушный шар.

— Вот сволочи, а? — хрипит один из солдат рядом с Зоей. — Вот гады!

А Зоя, как бы не видя этого, смотрит назад, повторяя отрывисто:

— Где же они?..

Зоя у самых крайних ступеней. Она помогает выбраться из потока старику с мальчиком, пробует оторвать мальчика от шеи обессилевшего старика, но мальчик, плача, мертво вцепился ручонками в его шею, не отпускает, а старик едва держится на ногах.

— Мальчик, — умоляюще говорит Зоя и тянет его за собой к ступеням.

Двое солдат протягивают руки, кричат:

— Держись! Ну, держись!

Зоя наконец отрывает от старика мальчика, тот с плачем судорожно обвивает ее шею тонкими ручками, прижимается к ней. И она выходит по ступеням из воды. Солдаты помогают вылезти старику, помогают какой-то женщине с распущенными волосами. А черный поток воды крутится внизу, бурлит, относит куда-то головы плывущих и кричащих людей. И вода подымается все выше и выше, как бы слизывая ступени.

Потом слабый крик голосов обрывается, будто его срезает.

В полнейшей тишине Зоя сидит на верхних ступенях затопленной станции метро и смотрит вниз, на мертвую, густую воду, в которой плавают, как в омуте, чемоданы, зонтики, детские коляски, шляпы, фуражки, размокшие тряпки. Она не может оторвать глаз от тихо кружащей в воде советской офицерской фуражки. Ее глаза неподвижны. Она протягивает руку, медленно, как во сне, достает фуражку, с которой стекает вода, кладет ее на колени, потом за-

крывает лицо ладонями — и сжатый, рыдающий звук вырывается из ее горла, трясутся плечи.

*Берлин, 28 апреля*

«Виллис» генерала Шатилова остановился на улице среди битых кирпичей, перекрученного железа. Генерал в сопровождении адъютанта вышел из машины и зашагал к подъезду. Два автоматчика внесли следом завернутое знамя.

Мансарда шестиэтажного дома. Это НП подполковника Орлова. В проеме выбитого окна — стереотруба. Здесь офицеры штаба, связисты, радист возле рации. Рация стоит на журнальном столике, телефонные аппараты на тяжелых креслах. От людей, от этих проводов мансарда кажется тесной. Все молча смотрят на свернутое знамя.

Шатилов возле стереотрубы. Рядом — подполковник Орлов, невысокий, спокойный. В окулярах — затянутый дымом центр Берлина, закованная в гранитные берега река Шпрее, рассекающая центр; мост Мольтке, мрачное огромное здание — «дом Гиммлера» (министерство внутренних дел), площадь Кенигсплац, купол рейхстага. В центре — разрывы наших снарядов.

— Вот оно, знамя, которое мы должны водрузить на этом куполе. Считай, Орлов, что тебе выпала историческая задача — штурмовать рейхстаг, — сказал Шатилов, отходя от стереотрубы. — И это, брат, не только штурм — это, брат, гораздо больше, это всё! Ты меня хорошо понял?

— Я вас понял, товарищ генерал, — медленно ответил подполковник Орлов, оценивающе глядя на купол рейхстага, затем — на знамя, прислоненное к стене. — Батальон капитана Неустроева уже вышел к Шпрее.

— Сколько лет Неустроеву?

— Двадцать три, товарищ генерал.

— Очень хочу, чтоб ему было двадцать четыре, — сказал Шатилов.

Все поняли то, что хотел сказать генерал. Все молчали.

Шатилов вышел из мансарды, вслед за ним — подполковник Орлов и адъютант.

Бой гремел у набережной Шпрее. С того берега, захлебываясь, били немецкие пулеметы.

Шатилов и Орлов в сопровождении адъютантов вошли в разбитые стеклянные двери парикмахерской.

Здесь находились связисты, солдаты, пулеметчики. Все, казалось, были заняты только своей внешностью, своим туалетом: брились, причесывались, умывались над фаянсовыми раковинами. В широком выбитом окне стоял пулемет, а около пулемета в парикмахерском кресле вертелся, крутил белокурой головой сильный, широкоплечий парнишка в кожаной куртке. Рядом стоял худощавый усатый пожилой солдат с сердитым лицом и щелкал ножницами.

— Патлы отпустил, — говорил пожилой солдат. — Перед немками, что ли, форсить вздумал? А ну, не тряси башкой! Сиди по команде смирно!..

— Папа-аша! — взмолился белокурый парнишка, с опаской наблюдая в зеркале за угрожающим щелканьем ножниц. И, увидев в зеркале генерала Шатилова и подполковника Орлова, вскочил, повернулся, одергивая расстегнутую куртку; вся грудь парнишки была увешана орденами и медалями. Пожилой солдат тоже повернулся, опустил руку с ножницами.

— Пулеметчики? — спросил Шатилов.

— Так точно, — ответил пожилой солдат. — Я — первый номер, он — второй.

Шатилов посмотрел на обоих, задержал взгляд на груди пожилого солдата, где не было даже ни одной медали.

— Давно вместе воюете? Почему у вас — ни одной награды? Что, отец, молодежь лучше воюет?

— Разрешите доложить. Кому какая планида, товарищ генерал, — ответил пожилой солдат. — А это мой сын — Васька. Планида ему, товарищ генерал.

После каждого боя меня — в госпиталь. На капитальный ремонт, а он, значит, сукин сын, награды получает! В сорочке родился,— пожилой солдат усмехнулся.

Шатилов скрыл улыбку, обратился к Орлову:

— Учтите, товарищ подполковник.

Послышался молодой четкий голос за спиной Шатилова, и генерал повернулся. Перед ним стоял подтянутый капитан с внимательными серыми глазами.

— Товарищ генерал, батальон после боев приводит себя в порядок. Готовимся к форсированию Шпрее. Командир батальона капитан Неустроев.

— Ясно, капитан. Где у вас тут поговорить можно, чтоб людям не мешать?

— Прошу вас, товарищ генерал.

...Они стояли перед окном в маленькой комнатке, видимо, конторке парикмахерской, увешанной женскими фотографиями с разными видами причесок. Шатилов, указывая в окно, говорил:

— Вам первым штурмовать рейхстаг, капитан.

Неустроев хорошо видел мост через Шпрее, огромное мрачное здание министерства внутренних дел с земляными насыпями перед первым этажом, с окнами-амбразурами, баррикады, извивы траншей, бугры дотов, колючую проволоку. Там разрывались тяжелые снаряды. Неустроев, подумав, сказал:

— Главное — захватить мост через Шпрее. А до рейхстага метров пятьсот...— И скупо улыбнулся.

— Главное,— перебил спокойно, но твердо подполковник Орлов, как бы не услышав последних слов Неустроева,— мощная поддержка артиллерией, товарищ генерал.

— Да, и приданным танкам выдвинуться на прямую наводку,— сказал Шатилов и добавил: — Огонь всей дивизионной группы и танков.

— Разрешите войти? — послышался голос в дверях.

В комнату вошли старший лейтенант в телогрейке, в пилотке, тоже еще молодой, серьезный, и красивый широкоплечий лейтенант с юным лицом.

— Начальник штаба батальона старший лейтенант Гусев!

— Заместитель командира батальона по политической части лейтенант Берест!

— Ну, вот еще счастливцы,— сказал без улыбки Шатилов и вплотную подошел к окну.— Говорю, «счастливцы», потому что вашему батальону первому предстоит водрузить Знамя Победы над рейхстагом!

Все молчали.

В это время мощный взрыв потряс воздух, зазвенели в окне остатки стекол, посыпались на подоконник, к ногам офицеров. Огромный столб дыма вставал над мостом Мольтке, а когда немного рассеялось, стало видно: весь пролет моста странно провис над Шпрее, лопнув посередине, только изогнутые стальные пруты трамвайных рельсов соединяли две разорванные его части.

— И все-таки придется использовать этот мост,— повторил капитан Неустроев, думая о своем, и незаметно для других подмигнул юному лейтенанту Бересту.

— Штурм в тринадцать тридцать,— сказал Шатилов, взглянув на часы.— Ну, успеха, только успеха, орлы! — с убежденностью договорил он.

И он пошел к двери, понимая, что́ за приказ этим людям он отдал сейчас — за несколько дней до конца войны...

Танки Васильева остановились на улице, выходящей к набережной. На том берегу Шпрее уже шел бой, вставали черными рощами разрывы снарядов.

Васильев, посмотрев на карту, потом на название улицы, вбежал в полуразрушенную парикмахерскую, увидел возле телефонного аппарата капитана Неустроева в окружении юного лейтенанта Береста и нескольких солдат, услышал часть команды капитана:

— Гусев!.. Дымовых шашек еще... задымить весь мост! Чтоб как ночью было, ясно? И — вперед!

Васильев успел увидеть и черный силуэт подорванного моста, провисшего над Шпрее, стальную выгнутую полосу пролета, по которой, пригибаясь, бежали наши солдаты и мчались две машины с прицепленными пушками. Немецкие зенитные орудия с того берега прямой наводкой били по мосту, а мост, машины, солдаты как бы уплывали в дым. Дымовые шашки густо чадили на набережной, уже скрывая черной завесой фигуры солдат, все подбегающих от домов к мосту. А над этим дымом вставали зеленые и красные ракеты — сигналы атаки и огня.

— Товарищ капитан! — обратился Васильев, но Неустроев не услышал.

— Рота Сьянова на том берегу! Молодец Сьянов! — с горячностью и азартом сказал Неустроев, бросив трубку на аппарат. — Танкист? Ко мне? — крикнул он, увидев Васильева.

Васильев с достоинством козырнул.

— Прибыл в твое распоряжение, если ты комбат Неустроев. Командир танковой роты капитан Васильев!

— Переправы пока для тебя нет. Но ты мне нужен будешь вот так! — Неустроев показал на свое горло. — Видишь рейхстаг? Видишь немецкие батареи возле фасада? Подави мне их огнем! Дышать не дают! Связь с тобой по рации держать буду! — И Неустроев кивнул офицерам и солдатам. — Снимаем капе. На тот берег!

Васильев сказал, глядя на связистов, сматывающих связь:

— Слушай, капитан, для полного порядка пошлю с тобой радиста. Только отвечаешь мне за него ты.

— Пусть догоняет.

Неустроев зашагал к выходу, за ним — офицеры и солдаты. Они побежали к набережной. Васильев подошел к танкам.

*Берлин, бункер Гитлера, 29 апреля*

В кабинете Гитлера — последнее военное совещание. Гитлер сидел мрачный, сутулый, безжизненным взглядом смотрел на карту Берлина. Рядом с ним были Геббельс, Борман и Кребс. Над столом склонился генерал Вейдлинг и докладывал обстановку в городе. В углу — у маленького столика — сидела Ева Браун.

— Мой фюрер, русские в шестистах метрах от имперской канцелярии. У нас нет боеприпасов, нет продовольствия. Последнюю взлетную площадку сожгла русская артиллерия.

Наступило тягостное молчание.

— Где же армия Венка? — спросил Гитлер. — Где Венк?

— Мой фюрер, — ответил Кребс, — она ведет бои в районе Потсдама и не может пробиться к Берлину.

Снова наступило тягостное молчание.

— Все? — спросил Гитлер, не поднимая головы от карты Берлина.

— Все, мой фюрер, — ответил Вейдлинг, имея в виду не только свой доклад, но и положение в Берлине.

— Благодарю вас, генерал, — отпустил его Гитлер.

— Мой фюрер, — сказал Борман, когда Вейдлинг вышел, — мне доставили радиоперехват, — и положил перед Гитлером на карту развернутый лист.

— Что это? — спросил Гитлер.

— Бенито Муссолини, — ответил Борман, — и его подругу Клару Петаччи партизаны повесили вниз головой на площади Лоратто в Милане.

— Какая жестокость! — воскликнул Гитлер.

— Мой фюрер, — сказал Борман, — есть возможность уйти из Берлина. У меня готов танковый отряд, я гарантирую полную безопасность, мой фюрер.

Гитлер подошел к сейфу, вынул коробку с ампулами. Вернулся к столу, дал по ампуле Геббельсу, Борману, Кребсу. Одну ампулу он подержал в дрожащей руке, потом положил в карман.

— Цианистый калий, — пояснил Гитлер.

Гитлер подошел к Еве, дал ей ампулу, пожал ее руку и уже тихим, хрипловатым голосом сказал:

— Геббельс и Борман, вы должны покинуть Берлин и продолжать борьбу.

— Мой фюрер, я не мыслю себе этой борьбы без вас,— сказал Геббельс.

— Я останусь в Берлине, Геббельс. Мир нуждается в новой Голгофе, и он ее получит.

Гитлер скрестил руки на животе, поднял глаза к небу, будто мысленно представил себе свою мученическую смерть. Потом он перевел взгляд на радиограмму о повешенном вниз головой Муссолини и тихо сказал:

— Оставьте нас.

Геббельс, Борман и Кребс вышли из кабинета.

— Я не хочу уходить на тот свет любовницей, как Клара Петаччи.

— Нет, Ева. Мы совершим обряд бракосочетания.

В конференц-зале, в подземном убежище, у маленького столика стоял инспектор Вальтер Вагнер, в форме нацистской партии с повязкой фольксштурмиста на рукаве. Справа и слева от него стояли Геббельс с женой Магдой, с одной стороны, и Борман и Кребс — с другой.

В конференц-зал вошли под руку Гитлер и Ева Браун, одетая в черное платье. Они остановились на коврике перед столом Вагнера.

— Хочет ли что-нибудь сказать жених? — спросил Вагнер.

— Да,— ответил Гитлер.— Я решил избрать своей женой Еву Браун, с которой я связан многими годами истинной дружбы. Она пойдет со мной и на смерть по собственному желанию, как моя жена.

— Может ли что-нибудь сказать невеста? — спросил Вагнер.

— Да,— ответила Ева.— Я счастлива быть женой Адольфа Гитлера.

После этого Вагнер задавал процедурные вопросы.

Вагнер. Принадлежите ли вы к высшей расе?

Гитлер. Да.

Ева. Да.

Вагнер. Не страдаете ли вы наследственными болезнями?

Гитлер. Нет.

Ева. Нет.

Вагнер. Не общались ли вы когда-нибудь с евреем или другими существами низшей расы?

Гитлер (*усмехнувшись*). Нет.

Ева. Нет, не общалась.

Вагнер. Подтвердите все ваши ответы личными подписями.

Гитлер и Ева подошли к столику и расписались в толстой книге. Потом подписался Вагнер и вручил Гитлеру свидетельство о браке.

— Поздравляю Адольфа и Еву Гитлер с новой счастливой семьей Великой Германии. Хайль фюрер!

Гитлер в ответ почти безжизненно поднял руку.

*Берлин, 30 апреля*

Площадь Кенигсплац изрезана вдоль и поперек сетью траншей, ходами сообщения. Везде бугры дотов, бешено пляшущих огнем пулеметов. Немецкие орудия на прямой наводке возле рейхстага. Огневой вал нашей артподготовки. Все это мелькает перед глазами солдат атакующего батальона Неустроева, напоминает черно-багровый калейдоскоп. До рейхстага осталось двести метров.

Внезапно впереди возник ров, до краев наполненный мутной водой, кипевшей от пуль, от разрывов снарядов. Это был туннель метро, строящегося открытым способом. Батальон Неустроева залег перед рвом. Атака захлебнулась. Сам капитан Неустроев упал в воронку вместе со связистом, который все время бежал за ним, разматывая катушку. Рядом с Неустроевым лег в воронку сержант Дорожкин в танкистском комбинезоне с рацией за спиной.

— Надо же! — выругался Неустроев

и ударил кулаком по краю воронки.— Надо же!..

Отсюда в прорехах дыма были хорошо видны немецкие батареи перед рейхстагом, беспрерывные вспышки пулеметов из амбразур.

— Давай, Дорожкин! — махнул рукой Неустроев.— Быстро связь со своими танкистами! Видишь батареи перед рейхстагом? Огоньку — туда!

— Так точно! Мы пехоту уважаем, — Дорожкин разложил рацию, стал вызывать роту Васильева:— Коробочки, коробочки! Я — «Рейхстаг»! Земляки просят прикурить! По логову зверя, по батареям!.. Как поняли? Прием.

И тотчас разрывы встали перед рейхстагом — били танки Васильева из-за Шпрее. Дорожкин победоносно заулыбался, Неустроев глядел вперед. В это время двое — сержант и младший сержант — подбежали сзади к воронке, упали на землю, поползли к рву. Один из них прижимал к боку древко завернутого в мешковину знамени.

— Стой! Знаменосцы! — крикнул Неустроев.— Не вырывайтесь вперед! Не лезьте под пули!

Это были сержант Егоров и младший сержант Кантария.

— Разведчики. Привыкли, — блеснул белыми зубами грузин Кантария.— Нельзя нам отставать. Знамя у нас.

— Тем более — не лезть под пули!

В этот момент подбежал лейтенант Берест, скатился в воронку, заговорил с одышкой:

— Товарищ капитан, справа в роте Сьянова перекинута труба через ров, два взвода уже на той стороне! Переправляются остальные!

— Знаменосцы, за мной! — скомандовал Неустроев.

Егоров и Кантария вскочили и бросились вдоль рва, потом упали на землю, прижатые пулеметным огнем, стали быстро продвигаться к огромной железной трубе, перекинутой через ров. В темноте в отверстие вползали наши пехотинцы, а один — в плащ-палатке — бежал сверху, по трубе. У самого конца его настигла пулеметная очередь. Плащ-палатка взмахнула, как крылья, исчезла в воде.

В дымное небо взвились зеленая и красная ракеты.

Батальон Неустроева ворвался на широкие лестницы рейхстага, затем — на первый этаж.

Солдаты ринулись в круглый вестибюль, в комнаты первого этажа. Зал был в черном дыму, вырывались из комнат в коридоры языки фаустпатронов — казалось, с бешенством сопротивлялся весь рейхстаг.

Лопались и раскалывались зеркала от автоматных очередей, раскалывались мраморные статуи, со звоном осыпались люстры, все гремело от гранат, сотрясалось от разрывов — наша артиллерия и танки били по рейхстагу из-за Шпрее.

— Атаковать коридоры! — крикнул Неустроев, вбегая в одну из комнат.— Захватить весь первый этаж! Немедля!

Группы солдат, стреляя на бегу, устремлялись по коридорам. Все двери в комнате оскаливались автоматным огнем, солдаты падали на пол, прижимались к стенам и вновь бежали, потные, закопченные, страшные в своем неистовом порыве. Их лица, автоматы, руки, ноги мелькали в огромных зеркалах.

Капитан Неустроев, лейтенант Берест и сержант Дорожкин побежали к группе солдат, остановившихся за углом перед коридором: одни торопливо набивали патронами диски, другие готовили гранаты, третьи с лихорадочной поспешностью курили, используя этот короткий перерыв. Неустроев спросил нетерпеливо:

— Что остановились? В чем дело?

— Диски кончились.

С того конца коридора доносился звук бросаемых фаустпатронов, вставало пламя на лестнице, ведущей на второй этаж, а там, на галереях, слышались крики, автоматные очереди, команды:

«Фойер! Фойер!» — и топот сапог.

— Значит, тут их главное гнездо было, товарищ капитан? — сказал веселый молоденький солдат, озираясь.

— Вроде парламент их тут был, — сказал хмурый старшина.

Неустроев скомандовал:

— Приготовиться!..

И выглянул из-за угла.

Страшный грохот потряс воздух. Грохот обрушился на верхние этажи, на крышу, заглушил все звуки.

— Что это, товарищ капитан? — крикнул веселый солдат.

— Немцы огнем блокируют! — криком ответил Неустроев. — На второй этаж! За мной!

Но в то же время когда он подал эту команду, на лестнице, ведущей в подвалы, показались фигуры немцев; кто-то крикнул впереди:

— Фрицы из подвалов атакуют!

Неустроев и солдаты ринулись навстречу им по коридору, сверху и снизу хлестнули автоматные очереди, полыхнули хвосты фаустпатронов.

Везде — в коридорах, в комнатах на первом этаже рейхстага, — накаляясь, кипел бой, а они, вырвавшись из боя, бежали по лестнице на второй этаж: быстрый и ловкий Кантария впереди, следом Егоров со знаменем. Их сопровождал лейтенант Берест с тремя автоматчиками.

Из-за поворота лестницы выскочила группа немцев в морских бушлатах. Ослепили вспышки автоматов. Егоров прислонился к колонне. Кантария упал на ступени, стреляя длинными очередями. С галереи третьего этажа зачастил немецкий пулемет.

— Егоров! Сюда! К стене! — крикнул Берест, и Егоров отошел вниз, приставил к стене знамя, взялся за автомат.

Кантария отполз под прикрытие массивных перил; уже оттуда стрелял вверх, по галерее. Автоматчики, стоя за колонной, бегло вели огонь по третьему этажу. Берест отскочил к огромной мраморной статуе. Положив ствол автомата на голое колено статуи, бил с короткими паузами.

Потом все смолкло. Немцы больше не отвечали. Кантария первым поднял голову, оглянулся на Егорова, на лейтенанта Береста.

— Проскочим! — крикнул Берест.

Они успели проскочить промежуточную площадку, где лежали убитые, стонали раненые немцы в морской форме. Кантария и Берест успели даже подхватить немецкие автоматы. А когда выбежали на площадку между первым и вторым этажом, с третьего этажа опять забил пулемет, отсекая им путь. Они отбежали к стене, открыли ответный огонь, одновременно оглядывая площадку, пролет на второй этаж. Он был разрушен тяжелыми снарядами.

— Лестницу!.. — крикнул Кантария. — Я видел лестницу, товарищ лейтенант! Там! На первом этаже!..

Берест смотрел на него, ничего не говоря.

Кантария понял и вдруг скачками побежал вниз. Немецкий пулемет перевел огонь правее, осколки мрамора брызнули из-под ног Кантария.

Было уже темно, когда Егоров и Кантария выбрались к основанию купола рейхстага. Все мерцало в небе, и все мерцало внизу, на земле. В небе рвались дальнобойные бризантные снаряды, осколки ударяли по крыше. Она железно гудела. Внизу били батареи, танки, реактивные минометы — весь центр Берлина был в огне.

— Егоров, слушай, мы и не заметили: ночь уже, — крикнул, тяжело дыша, Кантария. — Совсем не заметили! Не заметили!

— Ночь, Кантария, ночь, — ответил хрипло Егоров. — Поползли, немного осталось. Не зацепило бы нас тут только.

Они поползли по стеклянному куполу, упираясь ногами в железные переплеты рам, где были выбиты стекла. Внизу

сквозь стекла мерцали огни выстрелов — в рейхстаге, не затихая, шел бой.

— Еще немного, Кантария, еще...— хрипел Егоров.

Задыхаясь, они подползли к куполу и долго лежали неподвижно, вконец обессиленные. Потом Егоров встал на колени и начал укреплять знамя. Кантария помогал ему. Развернутое весенним ветром, полотнище ударило их по лицам, захлестало, защелкало, как будто текло в темноте ночи под огненно-брызжущими разрывами бризантных снарядов. А внизу под стеклянным куполом шел бой.

Они стояли возле знамени молча. Не было сил. Кантария наконец выдавил шепотом:

— Дадим залп из автоматов? А? Салют дадим!

— Рейхстаг еще не взят,— ответил Егоров.

*Берлин, бункер Гитлера, 30 апреля*

Гитлер стоял у стола и держался за спинку кресла.

— Мой последний приказ, Линге,— тихим и хриплым голосом говорил он. — Если через десять минут вы не услышите выстрела — вы войдете сюда и выстрелите из этого пистолета.

Гитлер положил свой «вальтер» на стол, кивком головы отпустил Линге.

— Почему мы должны умереть? — спросила Ева.

— Это наша судьба, Ева.

— Я хочу жить.

Гитлер обнял Еву левой рукой, а правой приложил к ее губам ампулу с ядом.

Гитлер сидел на диване и смотрел на умирающую Еву. Потом поднес ампулу к своим губам, сразу отдернул руку. Он осматривался по сторонам, как затравленный зверь. Все время не стихала канонада — во дворе рейхсканцелярии взрывались снаряды и бомбы. Гитлер закрыл глаза и последним усилием воли заставил себя бросить в рот ампулу.

Он услышал тысячеголосые крики: «Зиг хайль», «Хайль, Гитлер» — и бравурный марш штурмовых отрядов.

Потом он сполз по спинке дивана и в предсмертном страхе закричал: «Линге, Линге!»

Штурмбаннфюрер СС Линге вбежал в кабинет, приложил руку к сердцу и пульсу Гитлера и Евы, усадил их рядом на диване, положил ее голову на его плечо. Потом взял со стола «вальтер», выстрелил в рот Гитлеру и бросил пистолет на пол.

И сразу же распахнул двери, ведущие в приемную.

— Фюрер умер,— объявил Линге.

Из приемной в кабинет вошли Геббельс, Борман, Кребс и офицеры.

Во дворе имперской канцелярии взрывались снаряды и мины. Изредка сюда попадала пунктирная линия трассирующей пулеметной очереди. В минуту затишья Геббельс, Борман и Кребс вместе с эсэсовцами пробежали от выхода из бункера до большой воронки — они бросили туда Гитлера и Еву. Линге облил их бензином из восьми канистр, стоявших у края воронки.

В этот момент снова начался обстрел, и все побежали к убежищу. Там Линге зажег факел и бросил его в воронку. Бензин вспыхнул. И над ямой поднялся к небу огромный костер.

*Берлин, 1 мая, 01 час. 10 мин.*

Горели улицы Берлина. И среди грохота канонады возник мощный голос из репродуктора:

— Внимание, внимание! Просим прекратить огонь. Высылаем парламентеров. Опознавательный знак — белый флаг. Внимание, внимание, просим прекратить огонь!

К двухэтажному дому, где расположился командный пункт 8-й гвардей-

ской армии, подъехала открытая штабная немецкая машина. Рядом с водителем — солдат с белым флагом. На заднем сиденье — генерал Кребс и его переводчик.

В сопровождении советского офицера они вошли в большую комнату командующего 8-й гвардейской армией генерал-полковника Чуйкова.

За узким столом сидели с одной стороны — генерал Кребс и переводчик, с другой — генерал Соколовский, Чуйков и переводчик.

— Начальник Генерального штаба немецкой армии, — предъявил свои документы Кребс.

— Вас принимает заместитель командующего 1-м Белорусским фронтом генерал армии Соколовский и командующий 8-й гвардейской армией генерал-полковник Чуйков, — представил наш переводчик по-немецки, но потом спросил по-русски: — Вы, кажется, знаете русский язык, генерал Кребс?

— Очень немного, — подтвердил Кребс.

— Слушаем вас, генерал Кребс, — сказал Соколовский.

Кребс встал и торжественным тоном объявил:

— Это особо секретно. Вам, первым иностранцам, я сообщаю, что тридцатого апреля Адольф Гитлер покончил жизнь самоубийством в своем бункере под имперской канцелярией.

Все промолчали.

— Новым главой государства, — продолжал Кребс, — назначен гроссадмирал Дениц, рейхсканцлером — Йозеф Геббельс.

Молчание. Соколовский и Чуйков не произнесли ни слова.

— Немецкое правительство — пасс! — усмехнулся Кребс.

Соколовский и Чуйков молчали.

— Рейхсканцлер Геббельс поручил мне просить вас о перемирии на одни сутки.

— С какой целью? — спросил Соколовский.

— Для объявления немецкому народу посмертной воли фюрера и переброски в Берлин гроссадмирала Деница и новых министров.

— Нет, генерал Кребс, — решительно и твердо сказал Соколовский, — ни на какое перемирие — ни на сутки, ни на час — мы не согласимся. Вы должны полностью и безоговорочно капитулировать. И не только перед Советской Армией, но и перед американской и английской армиями. Только после этого может идти речь о переброске Деница и министров.

— Но я не уполномочен говорить о капитуляции, — ответил Кребс.

— Очень жаль, — пожал плечами Чуйков.

— Будут новые тысячи жертв, — сказал Соколовский.

— Можете ли вы передать маршалу Жукову и в Верховную ставку в Москву нашу просьбу о перемирии? — спросил Кребс.

— Да, можем, — согласился Соколовский, — но вы получите тот же ответ.

— Как мы узнаем об ответе из Москвы? — спросил Кребс.

— Мы можем установить с рейхсканцелярией прямую телефонную связь, — предложил Чуйков.

— Мы были бы благодарны, господин генерал. Тогда и вы сможете переговорить с рейхсканцлером Геббельсом.

— Признаться, — сказал Чуйков, — такого желания у меня нет.

— Учтите, генерал, только полная капитуляция на востоке и западе или мы возобновим штурм Берлина, — подчеркнул Соколовский.

— Я не уполномочен обсуждать... — начал Кребс, но Чуйков его перебил:

— Так нужна вам связь?

— Конечно, пожалуйста, господин генерал.

Чуйков кивнул адъютанту, тот вышел и сразу вернулся со старшим лейтенантом.

— Вот с вами поедет старший лейтенант,— улыбнулся Чуйков.

Кребс посмотрел на низкорослого офицера, на его ордена и медали, так контрастировавшие с его невоенной фигурой, на насмешливое выражение его полного лица.

— Поедете с генералом,— кивнул Чуйков в сторону Кребса.— В рейхсканцелярию.

— В логово? — удивился старший лейтенант.

— Возьмете с собой катушки с проводом, протянете связь.

— Слушаюсь, товарищ командующий.

Старший лейтенант помолчал и тихо спросил:

— Гранаты?

— Не нужно гранат,— ответил Чуйков.

— Слушаюсь,— сказал старший лейтенант, повернулся и пошел к двери.

В дверях он задержался, посмотрел на адъютанта, пожал плечами:

— Ничего себе — первомайский праздничек.

*Берлин, бункер Гитлера, 1 мая*

Старшего лейтенанта ввели с завязанными глазами в уже знакомую нам приемную фюрербункера. Он не выпускал из рук катушки с разматывающимся проводом и телефонного аппарата.

— Здесь,— сказал переводчик и снял с его глаз повязку.

— Вы знаете,— старший лейтенант протер глаза,— последний раз я играл в жмурки двадцать лет назад. И то — с девочками.

Переводчик ничего не ответил и вышел.

Старший лейтенант оглянулся — в комнате никого не было. Он начал деловито устраиваться — протянул провод, установил аппарат, положил перед собой бумагу для записей, карандашный огрызок. Потом крутанул ручку, продул трубку, как это делают телефонисты, позвал:

— «Сталинград», «Сталинград».

— Я — «Сталинград»,— сразу ответил голос в трубке.

— Я — «Берлин». Как слышишь меня?

— Нормально, Миша,— ответил голос в трубке,— как дела?

— Морально тяжело, как говорят у нас в Одессе.

— Ничего, Мишенька, держись. Помни, Родина с тобой.

— Спасибо, Костя, мне сразу стало легче,— ответил Михаил и положил трубку.

На столе стояли пустые бутылки, Михаил по инерции посмотрел на этикетки, переставил их на пол.

— Никакой капитуляции,— кричал Геббельс, невольно подражая Гитлеру,— если мы признаем безоговорочную капитуляцию, немецкий народ потеряет все.

Геббельс, прихрамывая, прошелся по своему кабинету. Борман и Кребс с мрачным видом слушали его.

— Фюрер приказал мне покинуть Берлин,— продолжал Геббельс,— впервые в жизни я отказываюсь выполнить приказ фюрера. В наиболее трагические дни Германии должен найтись хоть один человек, готовый пойти с ним на смерть. Борман, пробивайтесь на запад, к нашим друзьям. Кребс, передайте русским — никакой капитуляции.

Геббельс отвернулся и вышел в коридор. Вдали слышались пьяные голоса эсэсовцев, не смолкала артиллерийская канонада.

Геббельс приоткрыл дверь в соседнюю комнату, увидел сидящего у телефона советского офицера-связиста. Внимательно посмотрел на его ордена, на добродушное, полное лицо.

Михаил не узнал Геббельса, поднялся ему навстречу и, смущенно улыбаясь, спросил:

— Извиняюсь, где у вас здесь туалет?

Геббельс сделал неопределенный жест рукой в сторону коридора и, прихрамывая, удалился.

Михаил взял ящик с телефонным аппаратом и, не расставаясь с ним, направился по коридору.

Все двери были открыты, всюду, развалившись в больших креслах, пили, горланили песни и что-то кричали эсэсовские офицеры. Полуодетые женщины перебегали из комнаты в комнату. Михаил заглядывал то в одну дверь, то в другую — на него никто не обращал внимания.

В офицерской столовой радиола играла одну и ту жу фразу мужского хора — по-видимому, автомат испортился. Спали на столах, на полу, среди разбитых бутылок и винных луж.

У входа в туалет раздались выстрелы. Михаил увидел двух офицеров-эсэсовцев, упавших на пол,— они нашли выход в самоубийстве.

— Гельмут, Гельмут, — истерично закричала женщина и бросилась к упавшему офицеру.

— Кошмарная история, мадам,— развел руками Михаил и повернул обратно по коридору.

Навстречу ему шел Кребс.

— Уходите,— сказал он Михаилу,— переговоров не будет.

— Не будет, так не будет, пожалуйста, —ответил Михаил и направился к выходу, сматывая провод.

*Рейхстаг, 1 мая*

Неустроев бежал вверх по лестнице. Солдаты ворвались на четвертый этаж рейхстага. Немцы стреляли сверху через перила, отходили вдоль стен, пятились в густую завесу дыма под бешеным натиском атаки.

Неустроев увидел, как на верхней площадке уже началась рукопашная, мелькали в гуще тел приклады автоматов, увидел, как какой-то немец вдруг выскочил сбоку, из-за статуи, полоснул очередью в спины наших солдат, вновь отпрыгнул за статую. В это же мгновение Неустроев, пробегая мимо, короткой строчкой резанул в сторону статуи и увидел, как там сползло тело, скользнул на ступени лестницы автомат.

— Вперед! — хрипло крикнул Неустроев, на миг вдруг увидев свое страшное лицо с открытым ртом в разбитом зеркале, на которое он бежал. Это зеркало было возле двери в зал заседаний. И тотчас зеркальные осколки, отразив вспышки выстрелов, брызнули, рассыпались под ногами. Батальон ворвался в огромный зал с мягкими креслами, толстыми коврами на полу. Здесь было человек пятьдесят эсэсовцев. Ковры и кресла дымились. Эсэсовцы, переползая за рядами кресел, вели огонь с разных концов зала. Деревянные панели мгновенно покрылись точками пуль. С потолков посыпались осколки люстр.

— Гранаты! — крикнул Неустроев.

Он, лежа за креслом, почувствовал какую-то возню около себя, увидел рядом Дорожкина, тот сдергивал с плеч рацию.

— Цела, скажи на милость.

— Ты чего, радист? На кой она сейчас?

— Думал, раскокошило.

— Это тебе не в танке, а? Сиди за броней, как на печке! — возбужденно засмеялся веселый солдат. Он лежал рядом, лихорадочными движениями вставлял запалы в гранаты и в то же время мельком изумленно оглядывал зал.

Впереди из-за высокой трибуны ударил немецкий пулемет, простреливая весь зал. Невозможно было поднять голову. Прижатые огнем, солдаты лежали на полу за креслами. А в зале уже начинался пожар — горели кресла, ковры, обшивка на стенах.

— Слева, по проходу! — скомандовал Неустроев, толкнув в плечо веселого

солдата.— И гранату... туда! — Он указал глазами на трибуну.

— Можно попробовать,— ответил хмурый старшина, подползая сбоку.

— Знаешь, одна попробовала! — крикнул веселый солдат.— Спытала!..

— Не болтай,— огрызнулся хмурый старшина.— Давай за мной!

Они стали продвигаться меж кресел к левому проходу, а пулемет из-за трибуны все резал вдоль зала, прижимая всех к полу. В это время к Неустроеву подползли со станковым пулеметом отец и сын: отец — худой, с сердитым лицом, сын — совсем мальчишка, в кожаной куртке, возбужденный, белокурый, розовощекий, с белесыми редкими усами. Оба припали к пулемету, продергивая ленту. Отец с сердцем отчитывал сына:

— Ты чего усы растараканил, такой-сякой? А? Чего возишься? Стреляй!..

— Да чего вы, папаша, напали? — басом гудел сын, торопясь вправить ленту.

— Стреляй, говорю! — скомандовал отец.

Сын прильнул к гашетке, очереди хлестнули по фигуркам в дыму, замелькавшим в дальнем конце зала. Сейчас же немецкий пулемет ответил прицельным огнем — пули выбили пыль из спинок кресел над головами отца и сына.

В эту минуту две фигуры возникли в дальнем конце зала под пульсирующими возле трибуны вспышками пулемета, и один солдат, встав в рост, кинул гранату. Возле трибуны вытолкнулся клуб дыма. В тот же момент группа немцев в форме морских курсантов вскочила из-за кресел, бросилась в сторону трибуны, стреляя на бегу. И солдат, только что бросивший гранату, как бы споткнулся, схватился руками за кресло и повалился в него, откинув назад голову. Это был тот, веселый солдат.

— Вперед!..— крикнул Неустроев и вскочил, очередями срезая фигурки, толпой бежавшие мимо трибуны в конце зала.

Неустроев бежал, отталкивая одной рукой спинки дымившихся кресел, увидел в проходе лежащих за пулеметом отца и сына. Мелькнуло сердитое лицо отца, розовое лицо сына, увидел какие-то сплетшиеся тела, с хрипом боровшиеся между креслами, вспышки выстрелов в упор. Возникали в дыму и пропадали наши солдатские гимнастерки, немецкая форма морских курсантов, мундиры эсэсовцев, автоматы в руках с засученными рукавами.

Как бы расчищая себе путь, Неустроев выпустил очередь в вынырнувшее из-за кресла белое лицо, заметил, как кучка немцев выбегала в распахнувшиеся двери на огромную лестничную площадку, и, задыхаясь, остановился.

— Занимать лестничную площадку! — крикнул он.

К Неустроеву подбежал маленький, заросший щетиной солдат в плащ-палатке, крикнул:

— Товарищ капитан, весь рейхстаг горит! Немцы фаустами поджигают!

Все горело в рейхстаге. Пылали коридоры, комнаты, верхние этажи; очаги пожаров соединялись, сплетались, упорно вытесняя батальон Неустроева из занятых комнат. Загорелись плащ-палатки, тлели на спинах ватники; невозможно было дышать, люди кашляли, задыхались.

Немцы беспрерывно контратаковали из подвалов, пытаясь вырваться в коридоры.

— За мной! — скомандовал Неустроев, выводя людей из огня. Гимнастерка на нем была прожжена, губы запеклись; блестели только белки воспаленных глаз. Рядом с комбатом бежал его начальник штаба старший лейтенант Гусев, кричал:

— Сюда, ребята!..

Солдаты заняли оборону в конце коридора — здесь было пространство, еще не охваченное огнем. А к этому пространству, вываливая из подвалов, бе-

жали немцы. Это была исступленная атака. Рвались, полыхали фаустпатроны. Пулеметчики, отец и сын, лежа под колонной, возились с лентой, отец кричал страшным голосом, выкатив глаза:

— Васька, сукин сын! Ленту!..

— Сейчас, сейчас...— хрипел сын, лихорадочно продергивая ленту.

— Пулемет! — крикнул Неустроев, очередями стреляя из-за колонны.

Старший лейтенант Гусев, бросив несколько гранат в коридор, упал рядом с пулеметчиками, торопил их взглядом и голосом:

— Быстрей, ребята, быстрей!

Пулемет заработал в тот момент, когда лавина немцев выкатилась в коридор. Замелькали озверелые лица, разинутые рты, на немцах тлела одежда; слитно строчили автоматы. В этой контратаке было что-то безумное. Пулемет бил в упор.

Немецкая контратака из подвала, казалось, захлебнулась. Немцы отползали. Вбегали обратно в горящие комнаты. Человек двадцать прорвалось из коридора в вестибюль, и возле лестницы завязалась рукопашная. Со всех сторон наши солдаты бежали туда, били прикладами, катались, сцепившись с врагом, по полу, а паркет уже горел островками, и весь вестибюль был окружен стеной огня.

Трое — лейтенант Берест, рослый красавец пулеметчик с усиками и сержант Дорожкин — были отрезаны пожаром от батальона перед вестибюлем.

Дорожкин стоял за мраморной статуей императора Вильгельма. У Дорожкина было два немецких автомата, из-за ремня торчало несколько гранат. Он стрелял по лестнице, откуда скатывались, перескакивая через убитых, немцы.

Выпустив весь магазин, Дорожкин швырнул автомат.

— Нич-чего! — приговаривал Дорожкин, сдергивая второй автомат.— В танке хуже бывает!

Пулеметчик в это время, поняв обстановку, повернул пулемет в сторону лестницы, успел дать несколько очередей, но в ту же секунду две гранаты разорвались возле него. Пулемет мгновенно смолк.

В дыму не видно было и лейтенанта Береста.

— Парень, ты что? — крикнул Дорожкин.— Слышь, парень?

Пулеметчик не ответил, лежал, уткнув голову в руки, каменно сцепленные на ложе ручного пулемета. Он как будто спал, только гимнастерка разорвана была на спине.

— Ах, какой парень красивый был! — с отчаянием выдохнул Дорожкин.

Немцы все пробивались с верхних этажей к подвалам. Одна группа возникала среди дыма в коридоре, бежала прямо на Дорожкина. А сверху с галереи в этот момент свесился немец в каске. Ствол его автомата заплескал вспышками. Дорожкин не увидел, откуда стрелял этот немец.

Пули откололи куски мрамора от руки императора Вильгельма, и Дорожкин крикнул:

— По своим бьете, фрицы!

А немец в каске, что был на галерее, опять свесился вниз, положив ствол автомата на перила. Полоснула очередь. Дорожкин удивленно посмотрел наверх, выронил автомат, сполз плечом по статуе Вильгельма, оставляя на ней темный след.

— Танкист! Танкист!..

Лейтенант Берест выскочил из-за колонны, отшвырнув автомат, подбежал к Дорожкину, схватил ручной пулемет. И, быстро оглядывая галереи, стоя, резанул очередями поверху, потом толчками пошел вперед, на немцев, стреляя на ходу, крича:

— Не-ет!.. Не-ет!.. Не-ет!..

*Берлин, 2 мая*

Наблюдательный пункт маршала Жукова.

Жуков стоял у окна и смотрел на горящий город. Все мерцало вспышками неутихавшего боя. Он поднес электрический фонарь к часам — шел третий час ночи.

Маршал вдруг поднял голову — показалось, канонада стала затихать. И в ту же минуту особенно отчетливо донеслись звонки телефонов, голоса офицеров из другой комнаты. Дверь распахнулась, возбужденно шагнул через порог адъютант, сообщил радостным голосом:

— Товарищ маршал, Чуйков у телефона!..

— Чуйков, что? Что?.. — спросил Жуков и даже приложил ладонь к трубке.

Все генералы в комнате замерли. И в наступившей тишине услышали голос Чуйкова:

— Товарищ маршал... гитлеровцы выбросили в рейхстаге белый флаг, начали сдаваться!

— Что? Повтори!

— Гитлеровцы выбросили в рейхстаге белый флаг. Сдаются.

— Поздравляю тебя, Чуйков, поздравляю! — только и сказал Жуков, взглянув возбужденным взглядом на генералов.

Жуков положил трубку и долго стоял, молча оглядывая радостно-возбужденные лица генералов, не в силах прервать этого счастливого молчания. В ту же минуту зазуммерили телефоны, послышались треск, визг разрядов, невнятные шумы в рации, и возник голос офицера, вставшего возле рации в углу комнаты.

— Товарищ маршал, — он задыхался. — Товарищ маршал! Берлинский гарнизон просит нас перейти на волну четыреста сорок!

Жуков быстро подошел к рации. Громкий с акцентом голос повторял с упорной однообразностью:

— Товарищи!.. Товарищи! Переходите на волну четыреста сорок. Просим прекратить огонь. Просим прекратить огонь и вступить в переговоры!

Жуков молчал некоторое время. Затем повернулся к радисту, кивнул.

— Переходите на передачу.

В наушниках звучал все тот же нерусский голос: «Просим вступить в переговоры». Переключив рычаг передачи, Жуков сказал твердым голосом:

— Наше условие одно: безоговорочная капитуляция. Огонь прекратим через пятнадцать минут. Пленных будем принимать у Бранденбургских ворот. Всем гарантируем жизнь.

«Виллис» Жукова мчался по улице Берлина. Улицы с вывешенными на всех балконах белыми флагами были еще перегорожены баррикадами, завалены жженым кирпичом, железом, еще белели на стенах выведенные огромными буквами геббельсовские заклятья: «В Берлине никогда не будут русские», «Капитуляция — нет!» Но уже странная непроницаемая тишина висела над объятым пожаром городом.

— Неужели конец? — тихо сказал адъютант Жукова, с недоверием глядя на темные дома, притихшие в сером рассветном сумраке. — Четыре года, товарищ маршал. Сорок семь месяцев...

— 1410 дней и ночей, — ответил задумчиво Жуков.

— Что это? Смотрите, — произнес пожилой шофер с подозрением. — Товарищ маршал...

В начале площади густо чернела огромная толпа. Стояло несколько тысяч немцев, и тишина улиц и тишина толпы как бы сливались в тугом напряжении. Толпа стояла неподвижно. Как будто не дышала.

— Останови, — приказал Жуков шоферу.

«Виллис» затормозил. Толпа молчала.

Жуков вышел из машины. И как только он вышел, слабый шумок прокатился по толпе — и замер. Из толпы осторожно выдвинулась женщина лет сорока, с бледным лицом, вся одетая в черное.

Она смотрела на Жукова снизу вверх, с робким ожиданием приговора.

— Мы пришли сюда, господин генерал, — заговорила женщина на плохом русском языке, — чтобы узнать, какое нас ожидает наказание за страдания, причиненные русскому народу немецкой армией?

Толпа замерла. Женщина опустила руки, стояла, расширив глаза. Жуков, оглядев толпу, медленно, очень медленно, заговорил:

— Ваши солдаты совершили страшные преступления. Но мы — русские люди — мстить немецкому народу не собираемся...

По толпе прошло движение, как будто пробежал ветер — и опять люди замерли в неподвижности. Они словно ничего не понимали. Не могли понять.

Он замолчал. Толпа стояла по-прежнему в оцепенении, и вдруг на некоторых лицах появились робкие улыбки, блеск в глазах.

Жуков молча сел в «виллис».

Машина мчалась по улицам Берлина.

Рейхстаг со знаменами на куполе, со знаменами на фронтоне еще дымил, но на ступенях его непробудным сном спали солдаты. И когда раздались первые выстрелы победного салюта, когда послышались ликующие крики: «Победа!» — и люди бросились навстречу друг другу, обнимаясь и целуясь, когда со всех сторон площади к рейхстагу стали сползаться танки с красными знаменами на башнях, даже этот звук моторов, салют, крики не смогли разбудить многих солдат на ступенях рейхстага.

Эти солдаты были мертвы.

Потом из главного входа рейхстага, пошатываясь, вышел капитан Неустроев в насквозь прожженной гимнастерке, смертельно усталый, весь черный от гари. За ним вышли старший лейтенант Гусев и лейтенант Берест. Остановились на ступенях, глядя вокруг, глубоко дыша, как бы не веря тому, что видели.

Толпы солдат возле рейхстага стреляли в воздух из всех видов оружия, все кричали, смеялись, обнимались, целовались, везде звучало только одно слово: «Победа, победа!» И было видно, как нескончаемые колонны пленных шли мимо Бранденбургских ворот; груды сложенного оружия темнели там.

— Ну?.. — взглянув на Береста и Гусева, едва выговорил капитан Неустроев и, с усилием подняв автомат, нажал спусковой крючок. Но очереди не последовало. — Все патроны! — хрипло сказал Неустроев и, отшвырнув автомат, вынул пистолет, несколько раз выстрелил в воздух. — Победа!.. Победа!..

— Братцы, конец войне, коне-ец! — кричал и смеялся кто-то рядом с ним.

В это время сквозь толпу солдат, стоявших на ступенях, к Неустроеву протиснулся танкист — капитан Васильев, грубовато стиснул его, крикнул с отчаянным весельем:

— Ну, живой, пехотинец? Живой? А где мой Дорожкин? Где Дорожкин? Хочу увидеть Дорожкина!..

Неустроев хотел ответить, но тут его, Береста и Гусева подхватила кричащая что-то группа возбужденных офицеров, потащила стремительно куда-то вниз, по ступеням, и Неустроев и Берест не успели ответить Васильеву.

— Где Дорожкин? — еще раз крикнул Васильев и вбежал в рейхстаг, наполненный солдатами. — Дорожкин! — кричал он. — Есть тут Дорожкин?

Он протискивался сквозь толпы солдат, смеющихся, ликующих, оглядываясь по сторонам, но никто не откликался. Возле вестибюля взгляд его скользнул по статуе Вильгельма с отбитой рукой, статуя эта была измазана чем-то темным. Васильев пошел дальше, крича уже с отчаянием:

— Дорожкин! Дорожкин!..

— Нету тут Дорожкина, — ответил кто-то весело, — Тележкин тут есть. Во-он, с усами!

— Дорожкин! Дорожкин!..

Васильев вышел из рейхстага в кричащий радостный мир победы, счастливых лиц, смеха, улыбок, в гром салюта, в майское утро, в движение толп солдат — и все искал глазами Дорожкина, но не находил его. Внезапно взгляд его остановился на сидевшей на ступеньках девушке-санинструкторе с погонами старшины. Она сидела, сжавшись, опустив лицо в ладони, новенькая пилоточка косо держалась на ее волосах; была видна склоненная тонкая шея.

Он подошел, наклонился, тихонько отнял ее ладони от лица. В глазах ее стояли слезы. Это была Зоя.

— Товарищ старшина, — сказал Васильев, — не надо слез. Победа ведь...

Она молча, глотая слезы, смотрела на него и странно качала головой из стороны в сторону, как будто не понимая.

А вокруг бушевал, кипел, смеялся, кричал счастливый день, великий день нашей победы.

Ночь. Спят солдаты на ступеньках рейхстага, в высохших городских фонтанах, на квартирах.

Спит маршал Жуков на узкой тахте в одной из комнат штаба.

Спит маршал Конев.

Спит на широкой двухспальной кровати капитан Васильев.

Во всем городе покой, сон. Только по брусчаткам мостовых ходят патрули, звуки шагов отдаются в пустынных улицах.

В тишине города возникают звуки радиосигналов. Сигналы нарастают.

Дежурный офицер будит маршала Жукова.

— Товарищ маршал...

В соседней комнате работает фронтовая рация. Возле рации — старшина-радист, дежурный офицер и Жуков.

— Всем! Всем! Всем! Говорит Прага! Говорит Прага! Братья, на помощь! Братья, на помощь!

Жуков слушает.

Этот же текст на английском языке звучит по рации в роскошном особняке в Карловых Варах, где стоят американские войска.

Генерал Бредли садится, ищет ногами ночные туфли, обращается к разбудившему его офицеру:

— Что такое?

— Призыв о помощи из Праги, чехи подняли восстание против немецкого гарнизона.

— Гарнизон?.. Там стоит группа фельдмаршала Шернера, — поправляет Бредли. — И, как я помню, численность нацистских войск около миллиона человек.

— Да, генерал. Прикажете объявить тревогу нашим войскам?

Бредли долго думает. Тянется за сигаретами на столике. Потом говорит:

— Не будем торопиться.

Берлин. По ночным улицам в разные стороны курсируют машины.

...В немецкой квартире старший лейтенант-танкист будит капитана Васильева.

— Ты что? — Васильев вскакивает, протирает глаза. — Какого черта будишь среди ночи?

— Боевая тревога, товарищ капитан.

— Какая еще тревога? Спятил? Война кончилась!

— Товарищ капитан. В Праге восстание. Чехи призывают на помощь. Прагу освобождать будем!

— Прага так Прага, — говорит Васильев.

Огромная колонна танков движется по шоссе из Берлина в направлении на юг.

Наши войска пошли на Прагу.

Появляется надпись:

«После освобождения Праги закончилась война в Европе».

# Рядом с солдатом

Как ярок в памяти великий миг Победы! Народ шел к ней через годы в неистовом напряжении всех своих сил. Шел от самого первого дня — от 22 июня 1941 года. Советские кинодокументалисты сразу встали в ряды бойцов. Тогда на Московской студии кинохроники собрались кинооператоры, режиссеры. Известие о начале войны было встречено на Московской, на Ленинградской, на республиканских студиях кинохроники как призыв к мобилизации. Формировались фронтовые киногруппы, оформлялись документы, проверялась аппаратура, упаковывалась пленка. С кинокамерой — на фронт.

Перед советскими кинооператорами стояла ответственная историческая задача — запечатлеть на пленке подвиг советского народа, кинохроникеры принимали почетную эстафету у старшего поколения ветеранов — тех, кто в своих съемках отразил трудные годы революционной борьбы на фронтах гражданской войны, кто снимал у Смольного, в дивизии Чапаева, в Первой Конной, у стен Царицына, кто снимал первые субботники, запечатлел бессмертный образ Ленина.

В июне 1941 года началась кинолетопись одного из самых тяжелых периодов в истории нашей страны. Более 240 кинооператоров самоотверженно снимали на фронтах, 40 из них погибли смертью героев с кинокамерой в руках. Несколько миллионов метров бесценной пленки, запечатлевшей исторический подвиг советских людей,— результат героической работы фронтовых кинооператоров на протяжении четырех лет Великой Отечественной войны. Пройдут годы, десятилетия, этот материал не устареет. Напротив, образы героев войны предстанут перед потомками, перед зрителями грядущих дней живыми и прекрасными в своем скромном величии.

Советский кинооператор, став спутником войны, быстро привык смотреть смерти в глаза. Операторов можно было встретить во всех родах войск, на всех фронтах. Не было такого крупного сражения в годы Великой Отечественной войны, которое не было бы запечатлено на пленку. Курская дуга, битвы за Украину и Белоруссию. Операторы были в первом эшелоне наших войск во время наступления на Одере, с теми, кто освобождал Будапешт, Белград, Бухарест, Софию, Прагу, Вену...

Они снимали героические дни обороны Одессы, свято выполняли свой долг в кольце блокады в городе Ленина, запечатлели на пленку морозный облик Москвы, когда враг стоял у ее ворот, исторический парад на Красной площади 7 ноября 1941 года, марш танков по притихшим улицам, уходящие на фронт отряды ополчения...

Операторы были вместе с защитниками Сталинграда. Снимали сражения за каждый дом, квартал. Солдаты армий П. Батова, М. Шумилова, В. Чуйкова, гвардейцы А. Родимцева уважали и любили кинохроникеров, которые были с ними в самые тяжелые боевые часы.

Многие операторы вели трудные съемки в партизанских тылах...

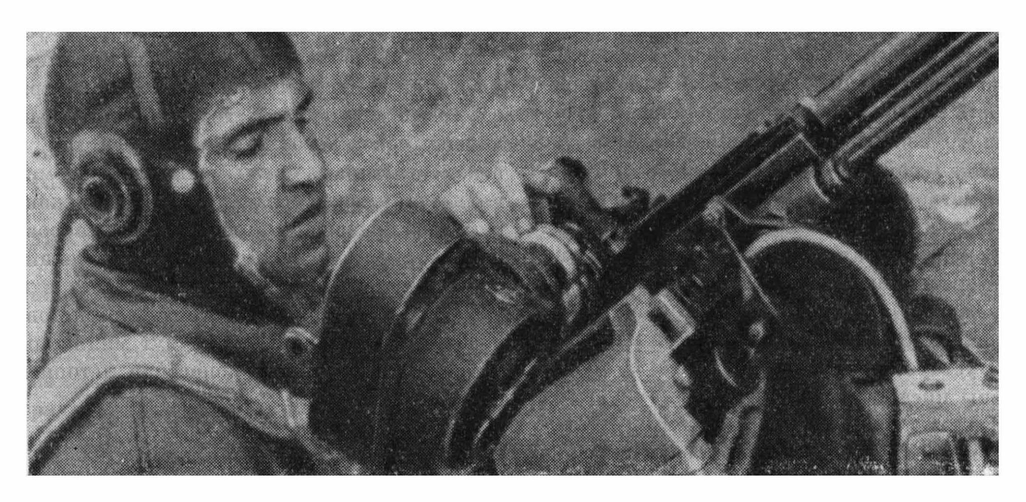
В День победы документалисты встретились у стен рейхстага. Счастливые, усталые, гордые тем, что свой долг хроникера в этой войне выполнили, что благодаря их самоотверженному труду бессмертный подвиг советского народа сохранится в веках. Вытирая слезы радости, вспоминали они имена боевых друзей, не доживших до праздника Победы, хроникеров, павших смертью героев на полях сражений. Память о погибших навсегда останется в сердцах их товарищей кинематографистов, и вечным памятником им будут миллионы метров кинопленки, героическая летопись грозных лет войны.

●

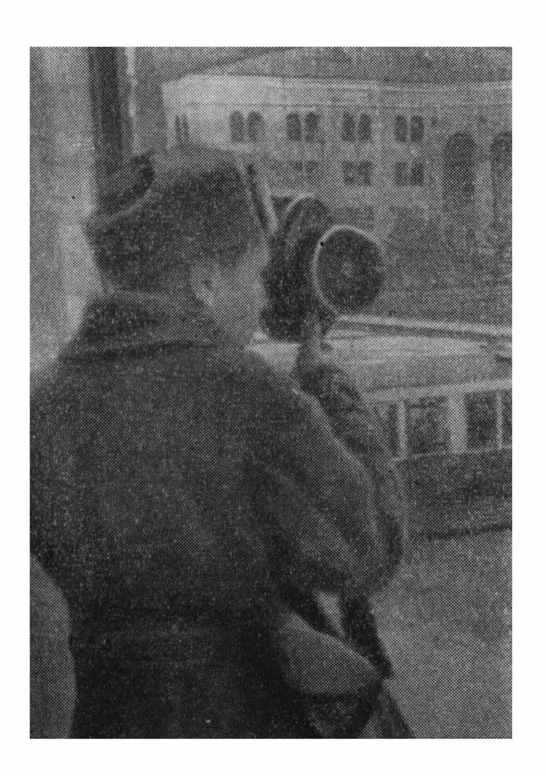
В этом номере мы публикуем фотокадры, воскрешающие отдельные страницы боевой жизни фронтовых кинооператоров.

# Кинооператоры на фронте

Р. Кармен (справа) в первые месяцы войны



Оператор Борис Шер перед боевым вылетом на штурмовике. В этом полете кинооператор стал участником воздушного боя и сбил фашистский истребитель «фокке-вульф»





**Оператор В. Страдин (участник съемок фильма «Ленинград в борьбе»)**

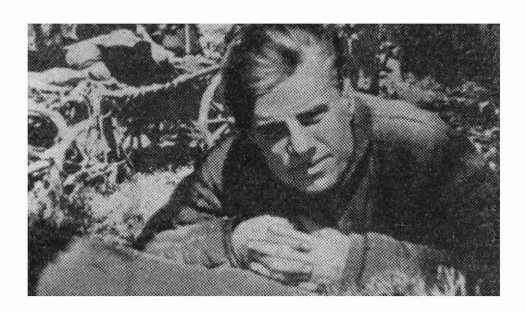
**Операторы Т. Бунимович (слева) и П. Касаткин (участник съемок фильма «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой»)**



# Кинооператоры на фронте



Киногруппа Сталинградского фронта. Слева направо: операторы К. Сидоров; И. Зенин, В. Орлянкин, начальник киногруппы А. Кузнецов, оператор А. Софьин, заместитель начальника киногруппы Д. Яновер, операторы Г. Островский, А. Казаков, И. Кацман



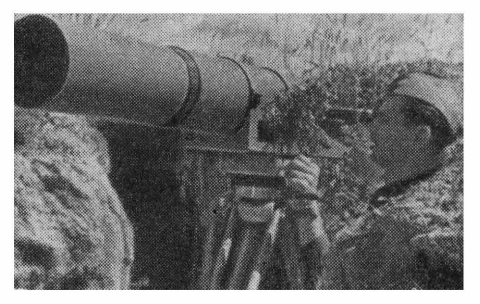
Оператор Б. Вакар (участник съемок фильма «Победа на Правобережной Украине»)



Оператор С. Стояновский снимает первых пленных (Южный фронт)



Оператор В. Соловьев (участник съемок фильма «Наша Москва»)



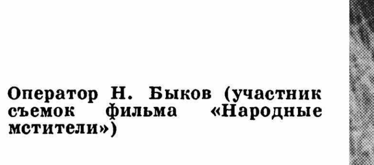
Оператор А. Фролов (участник съемок фильма «Орловская битва»)

# Кинооператоры на фронте



Оператор Д. Ибрагимов (участник съемок фильма «От Вислы до Одера»)





Оператор Н. Быков (участник съемок фильма «Народные мстители»)

Раненый оператор В. Орлянкин (Сталинградский фронт)

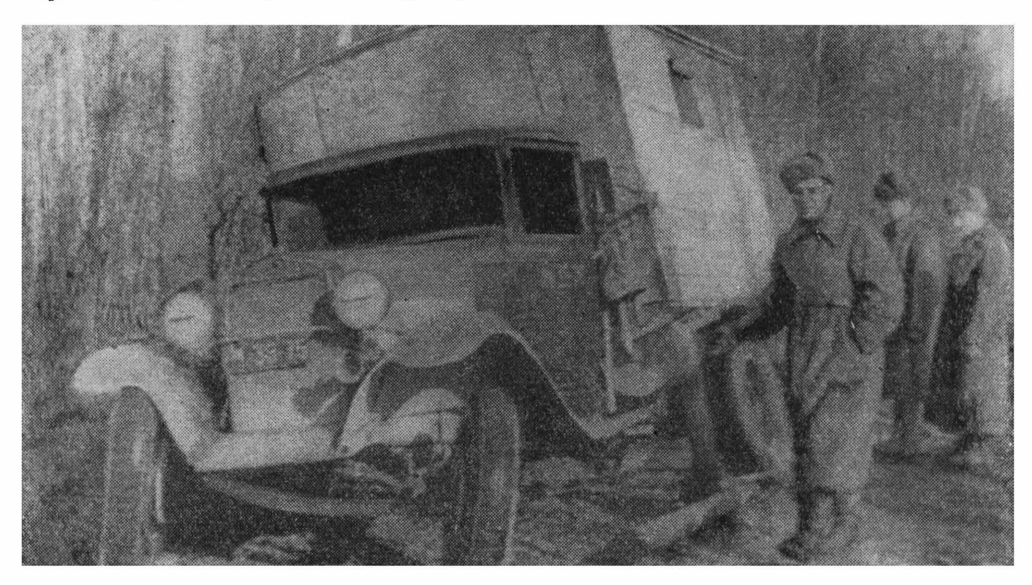
## Кинооператоры на фронте



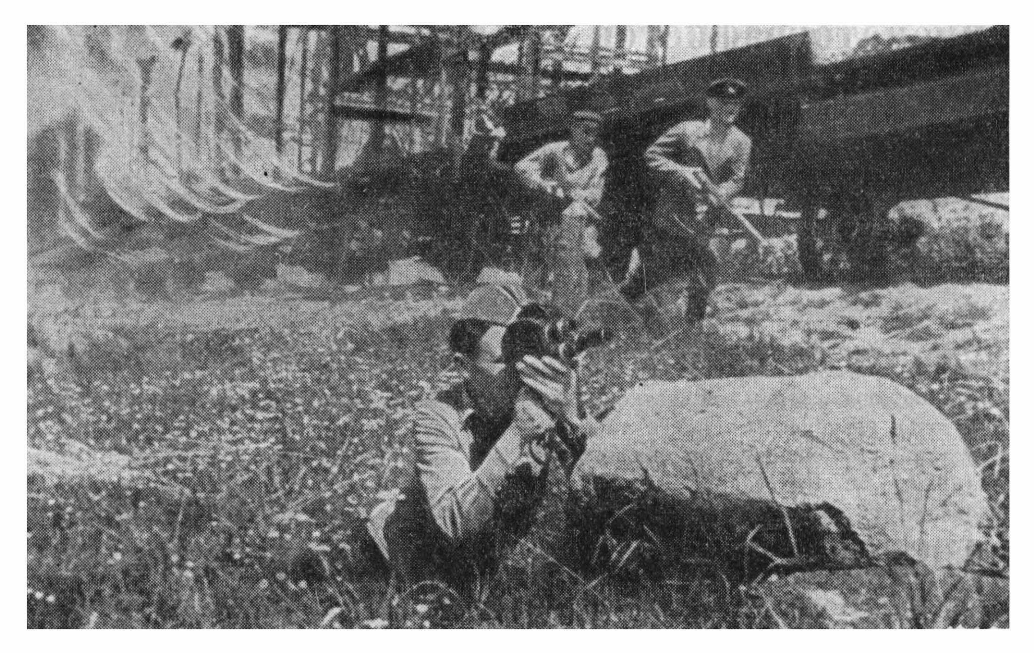
**Генерал И. Е. Петров со своим штабом и операторы (первый ряд справа налево) В. Микоша, Д. Рымарев, К. Ряшенцев (фронтовая киногруппа фильма «Черноморцы»)**



**Оператор В. Сущинский (Волховский фронт)**



# Кинооператоры на фронте



**Оператор С. Школьников (участник съемок фильма «Освобождение Советской Белоруссии»)**



**Оператор Н. Лыткин (в центре) с группой солдат (3-й Белорусский фронт)**



# Рассказы кинематографистов

## Яков Сегель

*В одном моем фильме герой, оглядываясь на прожитое, говорит одно только слово: «Было»...*

*Мы вспоминаем о прошлом, мы живем настоящим ради будущего, иначе не стоит жить. Поэтому в моих рассказах всё — правда, даже имена и адреса.*

*И совсем немного вымысла, на который имеет право любой автор.*



**Я. Сегель, 1943 год**

# Утренние деревья

...С тех пор люди постарели на двадцать лет... Кому было около года — повзрослели, а мы постарели... Мы остались живы и перестали быть солдатами.

И живем.

Живем...

А тогда нам было чуть больше двадцати, и однажды утром мы пришли в лес.

Было очень рано. Часов пять.

Солнце только-только поднялось из-за края поля, и первый, еще нежаркий свет его осветил прохладные деревья.

Воздух был свежим, а стройные сосны были удивительно утренними. То есть, конечно, не все были стройными — это так, для красного словца, но утренними были все.

Утренние деревья...

Позже я как-то не думал об этом, а тогда почувствовал очень остро: деревья бывают утренние, дневные, вечерние и ночные... И не надо спорить. Такими ты видишь деревья, только когда тебе чуть больше двадцати. Это потом они становятся совершенно одинаковыми, это только потом они становятся просто лесом...

В те дни мы строили из этих деревьев наши солдатские жилища.

В землянках все пахло утренним лесом — и стены, и двери, и полы, и нары. И щеки у Коли Исаева тоже пахли утренними соснами.

Колины щеки, наверное, настолько пропитывались за ночь этим запахом, что пахли хвоей и днем и даже вечером, когда он приходил к Любе Малышевой.

Сначала он даже не знал, как познакомится с Любой. Это придумали мы.

На вечере текстильного комбината «Красная работница» мы впервые увидели эту Любу. Увидели и сразу заметили удивительное сходство.

Люба была точь-в-точь похожа на Колю Исаева. И такая же коротенькая верхняя губка, и такие же сросшиеся брови, и такой же яблочный румянец во всю щеку. Так бывают похожи только близнецы. Нам стало интересно, и мы познакомили их. Просто из интереса.

Когда теперь мы поставили их совсем близко друг от друга, сходство оказалось еще удивительней.

Не удивлялись только они — каждый из них видел в другом гораздо больше и, должно быть, совершенно другое, чем могли видеть мы.

Теперь их везде встречали вместе.

Только не надо думать, что у них было очень много свободного времени. Она работала прядильщицей на текстильном комбинате. Шла война, и трикотажная нитка часто рвалась...

Какая связь между войной и ниткой? Никакой. И все-таки нитка рвалась. Может, с качеством было неважно? А может, Люба сильно уставала?..

А он служил в армии. Правда, еще не воевал. Это страшное только предстояло, но Люба с Колей никогда не говорили о нем. Думали, но не говорили.

Весь день он таскал по полям и лесам свою пушку — «сорокопятку», глядел в окуляр прицела, кричал: «Выстрел!» — учился. А вечером чистил сапоги и, если старшина Данилко отпускал его в город Киржач по увольнительной, уходил.

Колю никто не учил дарить девушкам цветы, и Люба никогда не говорила, что ей это приятно. А лучше цветов он ничего не мог придумать, потому что если даже придумаешь, то все равно — где взять?..

И каждый вечер перед тем как чистить сапоги, он шел на луг, на берег реки Вахчилки, пониже столовой, и собирал цветы.

Коля не подбирал букет как-нибудь специально, но всегда у него само получалось так, что в городе таких цветов не найдешь.

Коля приносил в землянку охапкой и клевер, и лютики, и кашку, и еще какие-то белые, и еще какие-то лиловые, и никто не смеялся.

Один раз, правда, попробовал его подковырнуть Вася Кукин, но на нарах приподнялся на локте Гриша Набатов и негромко прикрикнул:

— Эй, ты! А ну-ка!..

И всё. Коля Исаев даже не успел понять кукинской насмешки.

Люба плакала не часто. Чаще смеялась заливисто, до слез.

В грустных сводках случались бодрые слова: «...после упорного сопротивления...», или «...противник понес значительные потери...», или «...за истекшие сутки нами сбито столько-то самолетов и подбито столько-то танков...» Но все равно, какая уж тут радость, когда наши отступают повсюду и оставляют города?

Потом наши стали наступать, но как только Люба представляла себе Колю на фронте — она не могла, она все-таки начинала плакать.

Люба была совсем девочкой. Ей было что-то лет шестнадцать или едва семнадцать, а плакала по-бабьи... Она обнимала Колю, прятала нос где-то у него под мышкой, а он держал ее за плечи и говорил по возможности солидно:

— Ну, чего ты? Ну, чего ты? Ну, погоди ты... Обойдется... Слышишь, что говорю? Обойдется...

В такие минуты Любе казалось, что он ей муж. А они даже еще не целовались. Или, может быть, и целовались...

Потом Люба смеялась. Она любила смотреть, как Коля работает. Иногда он приносил с собой топор и чинил их дом. Поправил крыльцо, ворота, стояки у колодца.

Люба знала, что топор он привез с собой из Сибири. Молодые солдаты часто привозили с собой кто гармонь, кто гитару, а он — топор.

(У Коли в роду все были плотниками, и топор он затачивал по-особому, со своим фамильным секретом.)

Потом они с Любой пили чай.

С сахаром тогда было трудно, и Коля говорил, что любит чай с одними ягодами.

Он бы мог при случае остаться ночевать у Любы. И старшина Данилко дал бы ему такую увольнительную до утра, и Любина мать не стала бы возражать — чего уж тут, раз война... Но после кино Люба всегда провожала Колю до крайних домов, и он шел к себе в часть.

У них так повелось, что совсем в самую последнюю минуту она утыкалась лицом

в его солдатскую гимнастерку и затихала там, а он гладил ее по вздрагивающим плечам и глядел далеко в ночь:

— Обойдется... Слышишь ты?.. Обойдется...

И куда-то далеко-далеко отлетала война, и было кругом совсем тихо, и только высоко над ребятами негромко шумели ночные деревья...

— Обойдется...

...Но не обошлось. Колю убили. В Австрии, под местечком Гроссау, 14 апреля 1945 года.

Чтобы человек перестал жить, достаточно одной небольшой пули, а Колю убило бронебойным снарядом, каким стреляют по танкам.

Коля упал спиной на землю. Крови не было, она мгновенно запеклась — бронебойный снаряд был очень горячим. Сквозь черное отверстие в Колиной груди была видна молодая, светлая трава...

Честное слово, так было, хотя это и кажется сейчас выдуманным...

Коля успел повоевать недолго, поэтому наград у него еще не было никаких, но мы написали над его могилой химическим карандашом:

**«Герой Советского Союза**
**Николай Яковлевич ИСАЕВ**
**1927—1945»**

...Город Киржач за эти двадцать пять лет очень переменился, и Любы Малышевой там уже не значится. Может, она и живет еще там, только у нее теперь другая фамилия?..

А за рекой Вахчилкой — лес.

Днем деревья нагреваются солнцем. В это время их в самый раз валить и пускать в дело: в строительство, на дрова или еще куда... Вечером деревья остывают. Освещенные низким солнцем, они едва покачиваются...

Ночью деревья чаще всего спят. Стоят темные, непонятные, почти задевая верхними ветками звезды...

А утром... Нет, этого не объяснишь! Деревья становятся вдвое моложе. Кажется, не будь у них корней, так бы и пошли шататься по лесу!

Утренние деревья, утренние деревья!

Рано утром каждому дереву кажется, что его никогда не свалят, не спилят. Каждому дереву кажется, что все еще обойдется.

Обойдется...

Обойдется...

# Где-то бродят жирафы...

Стрелковый взвод — как страна. Только страна значительно крупнее. И потом во взводе все друг про друга всё знают, а в стране так много народа, что очень часто люди проживают целую жизнь и умирают, так и не познакомившись.

В этом взводе было около двух десятков человек, а может, чуть меньше или чуть больше...

По вечерам — пели. Старшина Данилко вообще считал, что если человек не любит песни — он не боец. Человек не может воевать один, без товарищей. И певцу нужен второй голос, еще лучше — третий, совсем хорошо — четвертый. На худой конец, хоть слушатель.

По вечерам пели и рассказывали. Люди оставили дома кто жен, кто только профессии. Про это и говорили. Иногда возникали разговоры вообще про женщин, что называется, не очень приличные. Но такие рассказы здесь успеха не имели: чего зря языками чесать. Про семью — другое дело или про работу...

Красиво рассказывал Леня Малыгин. Он был плотником. Это ж можно было сколько угодно слушать, как топор затачивается! Как точится пятка, а как носок. Да как держат топор и при каких случаях. Лене можно было верить. Когда делали землянку или блиндаж, он неторопливо брал в руки топор, обстоятельно подправлял его и начинал.

Леня не курил и перерывов себе не устраивал. Работал. Художничал.

Другие свернут себе феличовый, отойдут в сторону, курят, любуются... А Леня — тюк да тюк, и будто совсем не топор у него в руках, а какой-нибудь другой инструмент, чудесный.

Красиво работал. Если живой остался — и сейчас работает...

Про Федю Краснова только и знали, что он с бойни... До войны, в гражданке тоже бойцом был. Парень хороший, добрый, молчаливый. А солдаты и не выспрашивают: молчит и пусть молчит, значит так больше нравится.

Один раз только попросили его корову забить для кухни. Он все очень хозяйственно сделал. Потом стакан попросил, на шее ей чего-то там разрезал и полный до краев стакан выпил крови. Потом ребята с ним, наверно, неделю не разговаривали... А чего, правда, обижаться, если профессия такая?

Был у нас еще Лифшиц Илья из Аккермана. Портной. В его кителях ходили многие офицеры в полку. Он кителя приладился в свободное время из английских шинелей переделывать. А красный кантик в рукава и на воротничок — из солдатских погон, на один китель полагалось восемь погон. Красивые кителя получались, узкие...

А Коля Рогов ничего не рассказывал. Ему было всего восемнадцать лет, и он кроме своей деревни Киселевки, кажется, нигде не был. Не станет же он про скотину рассказывать, как там пас ее или еще что... Кому это интересно?..

Другое дело Наделин Виктор Михайлович. Ему все-таки было уже тридцать пять лет, и он успел поработать служителем при вольере в Московском зоопарке. По вольеру гуляли жирафы. Ну, кто из вас видел жирафов? Никто... Вот то-то и оно.

Вот то-то и оно... Коля Рогов никогда не видел жирафов, он и львов-то не видал, уж не говоря там об антилопах гну, бегемотах или, скажем, о кенгуру. Не видал и поэтому слушал рассказы Виктора Михайловича Наделина и старался представить себе жаркие страны, пустыни, необыкновенные деревья и удивительных животных. Все, что рассказывал Виктор Михайлович, было похоже на сказку, а сказки Коля Рогов слушать привык и любил.

— Вот то-то и оно,— снисходительно говорил Наделин.— Там некоторые в Москву приезжают, так сразу в Мосторг или в Большой театр — чего интересного? А ты — в зоопарк...

Наделин не торопился. Он знал, что его уважают, что будут молчать, ждать, пока он себе свернет покурить...

—...В бегемоте, конечно, на первый взгляд ничего такого особенного нет... Как свинья, только большая. Ну, там голова, конечно, другая и еда. Еда называется рацион. Морковь ест, капусту. Иногда на сладкое бананы давали. Ты бананы пробовал?

Рогов честно замотал головой: он никогда не пробовал бананов и ананасов никогда не ел. Даже не видел и, кажется, не слышал.

— Вот то-то и оно... Ну, шкура у него, конечно, в складках, зубы желтые, кривые. У меня три бегемота было...

Никто не возражал, когда Наделин говорил «у меня», а не «у нас» или, скажем, «в зоопарке».

—...У меня три бегемота было: отец, мать и ихний сын. Отец — Франц, мать — Рагина, а сын ихний — Миша. Это мы уж сами его назвали Мишей. Хороший, ласковый...

Наделин затянулся, пустил дым, следил, как расходятся дымные завитки. Ему было приятно, что его ждут, молчат, и он, как актер, тянул паузу.

— А жирафы?— так Виктор Михайлович спрашивал для пущего интереса.— Ну, кто видел жирафов? Вот то-то и оно... А ты, Рогов, четырехэтажный дом видел? Или у вас в Киселевке таких нет?

— В Киселевке — нет, — Коля не обижался, хотя все видели, что Виктор Михайлович подсмеивается.— А в райцентре видал, в Поченке. Четырехэтажный с полуподвалом...

— В Поченке,— передразнил Наделин.— Так вот, жираф свободно головой до четвертого этажа дотягивается.

Все молча усомнились, и только Федя Краснов поправил на всякий случай:

— Мордой...

Наделин не стал спорить. Только сказал спокойно:

— У собаки — морда, у свиньи — рыло, а у жирафа — голова. Голова у него — лошадиная, шея, как у гуся, а копыта, как у коровы. А когда гладишь его, если закрыть глаза, то как по плюшу или по бархату.

В землянке было дымно. Пахло сырым деревом и мужским потом. За бревенчатыми стенами, за земляной засыпкой летел студеный ветер, мел по земле сухой, колючий снег, насыпал его бугром на крышу и даже пробирался под шинель часового.

—...У себя в пампасах жираф питается побегами. Прямо с деревьев. Поднимает голову и прямо с верхушки объедает. Другие скоты внизу, а он прямо сверху, с самой маковки. А бывает, самая вкусная веточка упадет вниз или там орех. Жираф так просто достать не может. Высокий. Ну, он оглянется кругом: нет ли там льва, или тигра, или носорога... Смотрит, одни страусы эму, не опасные. Тогда жираф ноги расставит пошире, шею вытянет и вот она — веточка... А губы у него мягкие, теплые, как из жамши...

Наделин хотел сказать «замши», но Рогов понял его и так. Он сам вместо «замши» говорил «жамша», и все в Киселевке, когда приходилось, говорили так же.

—...Сахар любят,— продолжал Наделин.— По рациону им не положено, а я баловал. Меньшой даже сам в карман лазил, искал. Умные. А на голове рожки с шариками... Ушки и рожки.

Наделин вздохнул. Был он человек добрый и жирафов, видать, любил и тосковал. А тосковать только начни, только позволь...

Наделин вздохнул, аккуратно затушил самокрутку и снова вздохнул:

— Давайте спать.

Через минут пять в землянке стало тихо. Кто спал, а кто и не спал — лежал под шинелью, думал.

Коля Рогов был молодой, здоровый и поэтому заснул быстро. И приснилась ему Африка. Приснилось, что жарко, и он скинул с головы шинель. А в землянке было если не жарко, то, во всяком случае, прохладно.

Коле снилось, что идет он по пампасам. Он никогда не был в Африке и никогда не видел пампасов, поэтому представил их себе в виде обыкновенного луга. На лугу росла высокая трава и цветы, какие он знал.

Над цветами жужжали пчелы и летали стрекозы. А по лугу гуляли жирафы. Головы у них были, как у лошадей, шеи гусиные, а копыта, как у коровы...

Рогов спал... Он не знал, что через три часа его поднимут по тревоге. В землянке тогда замечутся, похватают оружие и станут выбегать на мороз. Но холода он не почувствует. Озноб — да, а холода — нет. По-прежнему будет темная ночь, даже еще темнее, и он будет бежать вперед, стараясь не потерять в темноте товарищей. Всего этого Рогов не мог знать наперед — он еще спал...

По лугу гуляли жирафы. Там было и еще много разных животных, но они паслись в стороне и мало интересовали Рогова. То есть он в самом начале уже узнал их — это были обыкновенные овцы или там обыкновенные козы, бегала знакомая рыжая собака Пальма, и Коля стал смотреть только на жирафов.

Они двигались так плавно и медленно, как в кино, когда у механика из района

что-то портится в аппарате и лента начинает останавливаться.

Жирафы бродили по лугу и общипывали листья с березок. Или подходили к четырехэтажному дому (если считать с полуподвалом), он стоял тут же на лугу, и брали с балкона морковь.

На лугу было по-прежнему жарко, и Коля совсем скинул шинель.

Он не мог тогда знать, что через три часа, когда они, пробежав лес, выбегут на заснеженные поля, откуда-то слева из темноты застрочит пулемет, а над полем, над снегом повиснут ракеты, и станет очень светло.

Коля не знал, что увидит, как упадет Наделин Виктор Михайлович, взмахнет руками, потом приподымется из последних сил и покажет Коле, откуда его, Виктора Михайловича Наделина, убили.

Коля Рогов спал и видел, как из-за четырехэтажного дома (считая с полуподвалом) выходят львы. Коля хотел закричать, предупредить жирафов, но львы сами прошли мимо без всякого интереса. Только последний вдруг запрыгал и залаял на жирафов, припадая на передние лапы, как собака Пальма...

Коля не знал еще тогда, что он герой. Он просто никогда не думал об этом. Он не знал, что когда через три часа убьют Виктора Михайловича Наделина, он побежит к тому пулемету. Побежит не прямо, а виляя и падая, как в детстве, когда за свинарником, на лугу, играли в лапту.

Вот он — пулемет...

У Коли было две гранаты. Надо кинуть и попасть. Страха не было. В эту секунду не было. Просто в эту секунду не было времени бояться...

Он встал... Вскочил... Дальше все то же было, как в детстве, когда играл в лапту. Только тогда из мячика не надо было перед броском выдергивать предохранительную чеку.

Первая граната ударилась в нижнее бревно и отскочила. Не дожидаясь, когда она взорвется, Коля бросил вторую...

Если бы Коля умел рассказывать, если бы кто-нибудь спросил его, он бы сказал, что после второй его рукам захотелось швырнуть третью, четвертую... Но у него не было ни третьей, ни четвертой, и тогда он схватил с земли комок снега и швырнул его. Вот тут он и услышал взрыв. Два взрыва — один за другим. Тут только пулемет перестал стрекотать, как будто Коля заткнул его снежком.

На секунду Коля ощутил себя удивительно сильным, самым сильным и побежал дальше... Но пробежал только четыре шага. Боли он не почувствовал — просто его сильно ударило в бок, и он упал. Он попробовал встать — не смог. Снег под ним и вокруг него стал мокнуть, темнеть. Над снегом, над кустами, над Колей летел студеный ветер, но ему не было холодно.

Но Коля не знал, что именно так будет через три часа. Он еще спал. Ему снились жирафы, они медленно побежали к нему и стали тянуться теплыми губами. Он лежал на спине, навзничь на лугу, а над ним в синем, жарком небе тянули длинные, длинные шеи незнакомые животные. Они широко расставили ноги и всхрапывали, как лошади...

И через три часа он увидел точно такое же. Коля лежал на мокром снегу, и ему совсем не было холодно. Жирафы грели его щеки горячим дыханием, гладили замшевыми губами, небольно дотрагивались шариками на маленьких рожках.

— Как хорошо,— думал Коля,— что тихо... Что не стучит пулемет... Что он лежит на зеленом лугу, а где-то поблизости бродят жирафы...

Этот Коля остался жив.

Это было давно...

# Новые фильмы

«Его звали Хо Ши Мин»
«Солдаты мира»
«Песнь о Маншук»
«Влюбленные»
«Опасные гастроли»

---

Лев Безыменский

# Солдаты мира

В сборнике статей и выступлений Надежды Константиновны Крупской опубликована речь, произнесенная ею 27 января 1931 года в Москве. Выступая с воспоминаниями о Ленине в Институте марксистско-ленинской педагогики, Надежда Константиновна говорила:

«Надо сказать, что Владимир Ильич любил иногда заглянуть вдаль и помечтать о будущем. Я помню один разговор о войне. Это было в начале 1918 года в Ленинграде. Владимир Ильич говорил, что современная техника сейчас все больше и больше помогает разрушительному характеру войны, но будет такое время, когда война станет настолько разрушительной, что она вообще станет невозможной».

Удивительные слова! Они звучат так, как будто бы были произнесены сегодня, в годы, когда разрушительный характер средств ведения войны стал столь необычным. Их значимость подчеркивается тем, что Ленин не раз развивал эту мысль. Н. К. Крупская вспоминала и о другом разговоре с Владимиром Ильичем, который состоялся несколькими годами позже. Во время этой беседы Ленин опять подчеркнул, что развитие науки и техники, увеличив во много крат разрушительную силу, сделает войну невозможной. Здесь же Ленин сослался на прогрессивную роль пролетариата, который, взяв власть в свои руки, направит ее на уничтожение всякой эксплуатации и положит конец всяческим войнам.

Ленин и борьба человечества за мир, против империалистических войн — естественное единство, которое вытекает как из человеческой сущности Ленина, так и из смысла созданного им всепобеждающего учения. Это диалектическое единство, которое не терпит упрощения. Особенно в пацифистском духе. Ведь от пацифизма, который он высмеивал со всей страстностью своего темперамента, Ленин был далек бесконечно.

Борьба за мир никогда не была для Ленина внеклассовым понятием, и те, кто знакомился с его работами периода первой империалистической войны, знают, что для Ленина, считавшего «разо-

---

«ЕГО ЗВАЛИ ХО ШИ МИН». Сценарий И. Ицкова. Режиссер Е. Вермишева. Оператор А. Попова. Композитор Э. Денисов. Звукооператор В. Котов. Редактор В. Писарук. Центральная студия документальных фильмов, 1969.

«СОЛДАТЫ МИРА». Сценарий А. Зенякина, И. Менджерицкого. Режиссер и оператор А. Зенякин. Операторы А. Кочетков, С. Киселев, А. Попова. Композитор Е. Ботяров. Звукооператор В. Георгиевская. Редактор Н. Максимова. Центральная студия документальных фильмов, 1969.

ружение идеалом социализма», не могло быть речи о разоружении пролетариата в его борьбе против буржуазии.

Этот подход и сегодня является единственно правильным, и только он может спасти кино от плакатного упрощения, от сентиментального обращения к символике ужасов войны как таковых. Если я вижу, что фильм о борьбе и о борцах за мир начинается с атомного облака, то я сразу боюсь за себя и за зрителя: вдруг нас будут вести в тему, исходя «от страха» очередной войны как таковой?.. Что же, мы, люди военного поколения, знаем, что такое война. И тем не менее вместе с Исаковским повторяем:

> Но если ты скажешь мне снова,
> Я снова все это пройду...

Тема борьбы за мир — непростая, во всяком случае, не такая простая, как это кажется на первый взгляд. У нее, как у всех серьезных тем, есть «три измерения» — нет, даже четыре, и, пожалуй, четвертое измерение — время — является очень важным, а для документального кино одним из самых главных.

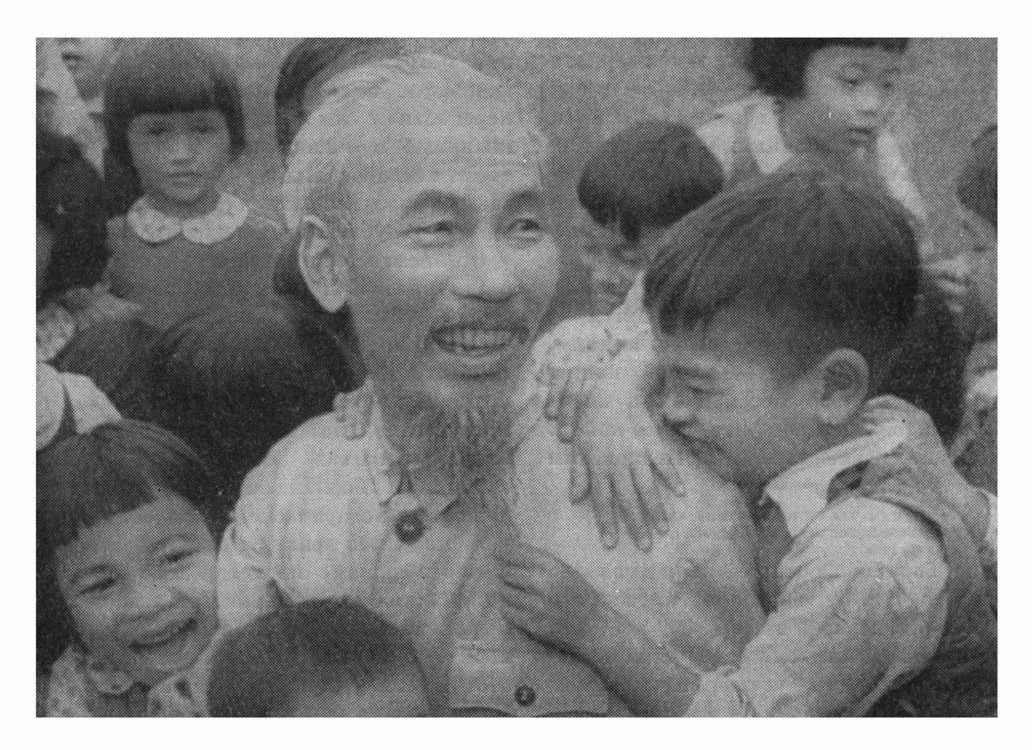
Четвертое измерение может нам принести много важного для решения внешнеполитического, международного аспекта ленинской тематики. Вот почему работа С. Зенина, А. Новогрудского и В. Лисаковича «Гимнастерка и фрак» является принципиально важной — даже если взять лишь ее название, в котором органически сочетаются обе стороны ленинской концепции борьбы за мир. Пожалуй, в фигуре выдающегося борца за мир Г. В. Чичерина, одетого в военную форму 20-х годов, это сочетание находит свое отражение.

Фильм этот — о нем уже много писалось — представляет собой не только биографический очерк. Обращусь к собственному опыту. Работая над гораздо более скромным по задаче телефильмом «У истоков великой идеи», посвященным генезису ленинской политики мира, я ощутил, насколько волнующей является сама атмосфера тех лет, в которую погружают нас исторические кинокадры. А если удается эту атмосферу перенести в сам фильм (для чего метод интервью с очевидцами событий является исключительно ценным), то это создает предпосылки для многомерного, идейно-углубленного решения темы.

Останемся еще немного в четвертом измерении. Как «Гимнастерка и фрак», так и «Знамя над миром» (сценарий С. Зенина, А. Новогрудского, режиссер Л. Махнач), фильм, посвященный роли Ленина в создании Коммунистического Интернационала, представляется одним из фрагментов обширнейшей темы «Ленин и борьба за мир». Здесь она решается историческими средствами, но уже не через фигуру одного человека, а через призму пролетарского интернационализма и роль Ленина как творца и руководителя Коминтерна. Если говорить с точки зрения Ленинианы, то этот фильм — пример «марша вглубь». Ведь сколько раз и в скольких документальных лентах мы видели кадры: «Ленин перед делегатами Коминтерна». Теперь эти кадры включены в логический ряд событий того времени, в логический ряд всей ленинской политики, его борьбы за социализм, его интернационалистской позиции.

Вот почему я не побоюсь причислить к фильмам, которые раскрывают смысл ленинской политики мира, и недавнюю работу ЦСДФ — «Его звали Хо Ши Мин» (сценарий И. Ицкова, режиссер Е. Вермишева). В этом фильме мало «мирного времени», в нем много военных эпизодов. Но такова суровая правда истории, которая отвела многострадальному вьетнамскому народу и его вождю так мало мирных дней.

Самое сильное впечатление в этом фильме производит простой, но очень хорошо организованный рассказ о биографии Хо Ши Мина, о его неразрывной связи с мировым коммунистическим движением, ленинизмом, Лениным.



«Его звали Хо Ши Мин»

У Хо Ши Мина было много имен:

Юный Нгуен Тат Тхань из деревни Ким-Льен...

Корабельный юнга Ба...

Журналист Нгуен Ай Куок, выпускающий в Париже антиколониальную газету «Париа», вступающий во Французскую коммунистическую партию и приезжающий в Москву в дни похорон Ильича...

Создатель компартии Индокитая, работающий в партии под именем Тенд Ман Хюон.

Делегат VII конгресса Коминтерна Лин...

Подпольщик Тонг Ван Со...

И, наконец, Хо Ши Мин: под этим именем его узнал весь мир.

Но во всех этих ипостасях Хо Ши Мин был един — как коммунист, как ленинец. В фильме много документов, но особо волнует один из них: анкета делегата VII конгресса. Она заполнена самим Хо Ши Мином, причем на русском языке! А вот он сам выступает на конгрессе:

— На первых порах скорее патриотические побуждения, чем идеи коммунизма, привели меня к Ленину... Но шаг за шагом в борьбе я понял, что лишь социализм и коммунизм могут освободить народы.

Жизнь Хо Ши Мина наглядно показывает, что такое ленинизм в действии. Это в первую очередь — глубокое чувство пролетарской солидарности, которое родилось под знаменем великого лозунга «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!». Хо Ши Мин стал одним из многих борцов славной когорты революционеров. Но в его жизни, пожалуй, особенно ярко проявилось действие великой силы ленинского интернационализма.

Да, он пришел к коммунистической идеологии не сразу — им сначала двигали только патриотические побуждения. Но когда он попал во Францию, встретился с французскими марксистами, эти чувства стали углубляться и трансформироваться. В бурные 20-е годы нашего века, в водовороте социальной борьбы рождались в Западной Европе первые коммунистические партии — это был ответ мирового пролетариата на Октябрьскую революцию, на призыв Ленина. Французская коммунистическая партия стала одной из основательниц Коминтерна, и для судьбы Хо Ши Мина исключительно благотворным оказалось именно то, что он оказался в рядах этой партии.

Вторая грань процесса формирования Хо Ши Мина как интернационалиста-ленинца связана непосредственно с Москвой, Лениным, ленинизмом. Хо Ши Мин приехал в Москву в дни похорон Ильича, и Москва — центр пролетарского интернационализма — оказала глубокое влияние на всю его последующую жизнь. В Москве он учился, в Москве он присутствовал на конгрессах Коминтерна, в Москве он формировался как сознательный революционер. И именно таким он отправился снова в гущу антиколониальной борьбы, в Индокитай, стал основателем Коммунистической партии Индокитая.

Все это очень логично и стройно рассказывает нам фильм, и когда его смотришь, думаешь не только о Хо Ши Мине — о многих других великих борцах за революционное преобразование земного шара, борцах за мир, против империалистических войн.

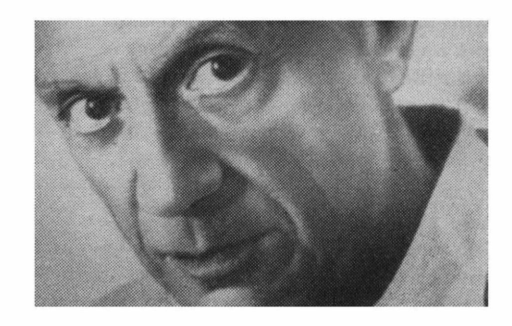
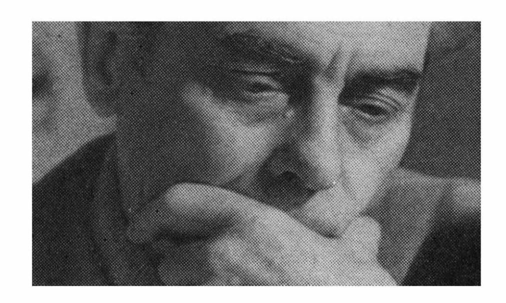
Отсюда фильм ведет нас в сегодняшний Вьетнам — и через «четвертое измерение», через призму времени, мы ощущаем все величие сегодняшней борьбы вьетнамского народа на Юге и Севере, которая на протяжении последних лет стала знаменем для всех, кому ненавистен империализм в любых его проявлениях. Через боевые дела народа мы понимаем всю многомерность того, что именуется борьбой за мир.

Фильм полон картинами войны — злодейской, поистине грязной войны, которую американский империализм ведет против вьетнамского народа. Именно поэтому становится ощутимой важность того подвига, который совершает вьетнамский народ. Это подвиг борьбы за мир, хотя он и ведется с оружием в руках. Хо Ши Мин в этой борьбе предстает перед нами как верный последователь ленинского учения, которое призывало к вооруженной защите революционных завоеваний, а тем самым — к обеспечению прочного мира.

Многомерность — это нечто большее, чем разнообразие. Международное движение сторонников мира уже давно миновало ту стадию, когда оно представляло собой лишь конгломерат разноликих сил, противостоящих империалистическим агрессорам. Это движение превратилось в реальный фактор современных международных отношений.

Конечно, мы привыкли к фразе: «Люди разных национальностей, разных убеждений, политических и религиозных взглядов, но единые в борьбе за мир». Однако каждый, кому довелось участвовать в работе конгрессов сторонников мира, знает, как трудно порой обеспечить такое единство. И я храню в самой глубине своего сердца воспоминания о тех, кто умел ковать это единство: Александр Фадеев, Фредерик Жолио-Кюри, Жан Лаффит, Илья Эренбург...

Вот они на экране — в фильме «Солдаты мира» (сценарий А. Зенякина, И. Менджерицкого, режиссер А. Зенякин), который воскрешает в памяти исторические этапы становления движения сторонников мира — от Вроцлавского конгресса деятелей культуры до недавней Берлинской ассамблеи 1969 года. Знакомит он нас и с лауреатами Международной Ленинской премии «За мир и дружбу между народами».


Кадры из фильма «Солдаты мира». Вверху: Жолио-Кюри, Пабло Пикассо; внизу: Йорис Ивенс, Рокуэлл Кент

Я смотрел на этих людей, почти всех я знал не только на экране, и думал: вот они, достойные представители человечества!

Вот и он, Фредерик Жолио-Кюри.

В лаборатории.

Дома, с внуками.

В президиуме.

На трибуне.

Впрочем, кадров немного, даже обидно немного. Кабинет — уже без человека. И во многих других кадрах человека, который нам нужен, нет. Сразу думаешь, вспоминая нашу бедность кадрами 20-х годов: неужели мы не научимся снимать впрок? Кстати, эту тревогу подкрепляют и эпизоды, посвященные другим выдающимся борцам за мир: их снимали мало, бегло, традиционно (если не сказать рутинно), а в рамках такого обзорного фильма объективно-наличный материал, разумеется, не преодолеешь без потерь.

Но и за обзорной формой проглядываются фрагменты величественной картины, именуемой борьбой за мир.

Как же здесь надо было идти вглубь? Рецепты в искусстве всегда по меньшей мере рискованны, в документальном кино — тем более, поскольку оно в значительной мере зависит от хроникального материала. Внутреннее же противоречие последнего состоит в том, что хроника, как правило, фиксирует внешние, так сказать, мемориальные стороны явления, в данном случае движения борцов за мир: конгрессы, митинги, демонстрации, визиты, подписания документов. Но если бы движение сторонников мира на деле этим ограничивалось, его бы попросту не существовало! Следовательно, уход вглубь составляет не субъективную потребность, а объективную необходимость, которую надо осуществить.

Многие из тех, о ком рассказывает этот фильм, не являются коммунистами.

Более того, некоторые из них довольно далеко стоят от марксистско-ленинской идеологии, принадлежа, как, например, Гаджеро, к кругам католической церкви, или как Нимеллер — к кругам церкви протестантской. Но эти люди — достойнейшие представители сегодняшней мировой культуры, Гуманисты с большой буквы, в деятельности которых находят выражение лучшие помыслы народов. И их привлечение к борьбе за мир — прямое выполнение заветов и идей Ленина.

Следует помнить, с каким огромным вниманием и заботой относился Владимир Ильич Ленин к выдающимся деятелям мировой культуры, которые, может быть, не во всем понимали смысл социалистических преобразований, начатых Россией. Ленин учил упорно и заботливо разъяснять им суть событий, происходивших в молодой Советской республике, и высоко ценил их моральную солидарность. Именно эта солидарность лежит в основе внутренних отношений, которые связывают столь различных по социальному и национальному происхождению участников движения сторонников мира. Даже если только перечислить лауреатов Международной Ленинской премии (кому и посвящен фильм «Солдаты мира»), то видно, сколь широк этот диапазон. Одни имена сами говорят за себя: Жолио-Кюри, Анна Зегерс, Аруна Ашаф Али, Нимеллер, Ивенс, Брехт, Манцу. Здесь что ни имя, то свой собственный мир, метод мышления. И тем не менее движение сторонников мира сумело объединить все эти столь различные методы мышления.

Журналистская судьба неоднократно сводила меня с видными деятелями всемирного движения сторонников мира — у них на родине, на конгрессах, заседаниях Всемирного совета мира. Можно лишь удивляться беспардонности западной прессы, которая, начиная с момента создания организованного движения сторонников мира, объявила всех участников этого движения «коммунистами». Разумеется, среди сторонников мира очень много коммунистов. Было бы противоестественным, если бы в этом благородном и передовом движении нашего времени не принимали участие бойцы авангарда человечества — коммунисты. Однако как можно назвать коммунистом, например, лауреата Международной Ленинской премии мира американского промышленника Сайруса Итона?

Мне однажды пришлось быть его гостем на ферме «Акадия» близ Кливленда и принимать участие в дискуссиях, которые подчас затягивались до глубокой ночи. Спорили о многом — о будущем человечества, о формах его движения к прогрессу, о сравнительных качествах капитализма и социализма. Надо признать, что в последнем вопросе Итона было очень трудно убедить, и он — иначе и не могло быть! — оставался убежденным сторонником частного предпринимательства. Но вот, казалось бы, парадокс: убежденный капиталист и в то же время — сторонник мира!

Надо было слышать, с какой силой Итон осуждает империалистическую политику Соединенных Штатов, с какой энергией он стремится к установлению дружественных отношений между западными странами и социалистическим лагерем, как энергично он осуждает гонку вооружений, предпринимаемую американскими военными концернами. Его деятельность не ограничивается лишь декларациями. Как известно, именно по его инициативе и в значительной мере на его средства начали работать знаменитые Пагоушские конференции ученых-атомников, которые внесли большой вклад в дело борьбы против атомной войны.

Выше я употребил слово «парадокс». Конечно, оно неточно. Ленин давно учил дифференцировать капиталистический мир. Еще в 1922 году, когда готовилась знаменитая Генуэзская конферен-

ция, он требовал использовать пацифистские настроения трезво мыслящих деятелей буржуазного мира и, как тогда он писал Чичерину, призывал выступить «с самой широкой пацифистской программой». Именно по указанию Ленина Советская республика, впервые появившаяся на международной арене в Генуе, предложила всеобщее разоружение, сокращение армий, ликвидацию средств массового уничтожения. И этот призыв нашел широкий отклик как в народных массах, так и в определенных кругах буржуазии капиталистических стран.

Таким образом, то, что делают сегодня коммунисты, сотрудничая с представителями буржуазных кругов в движении сторонников мира, есть не что иное, как прямое продолжение и развитие заветов Ленина.

Стремление рассказать кинозрителю о выдающихся деятелях движения сторонников мира более персонифицированно — в форме киноновелл, кинобиографий — заслуживает всяческой похвалы. Однако эта задача находится только в начальной стадии своего решения, причем еще трудно сказать — какой метод решения окажется более результативным: биографический, «новеллистический» или какой-либо другой. Больше, чем где-либо, в сочетании слагаемых нынешнего движения сторонников мира возникают сложные проблемы, требующие углубленного толкования. В деятельности участников есть свои острые углы, которые могут «порвать» пленку упрощенного повествования. Тем интереснее становится задача сценариста и режиссера.

Ленинская тема — тема неисчерпаемая. Ленин, как великий борец за мир, всегда будет оставаться в центре внимания тех, кто ищет новых путей в развитии документального кино, кто способствует повышению его идейного потенциала. К этому зовет долг кинопублицистов — долг борцов идеологического фронта, которые действуют под бессмертным знаменем Ленина.

А. Зоркий

# Истоки героизма

Вновь на экране бой. Кинокамера медленно раскрывает панораму: безвестный русский поселок, белая церковь на пригорке, горящие танки, дым, разрывы, цепь солдат, летний сухой день.

К войне, которую показывают нам четверть века спустя, приходится заново привыкать. Глаза зрителя должны обжить экран. Сразу ли ты включишься в предлагаемую реальность, сразу ли поверишь, что не холостые пули режут тишину, не кинематографическое (пусть точно, по-военному профессионально выверенное) действо разыгрывается на сегодняшней, мирной натуре?

Я лично не умею поверить сразу. И «сумма привычек», которые заново должен мне сообщить фильм, не сводится к внешнему тождеству войны и ее изображения.

Смотрю первые эпизоды фильма

---

«ПЕСНЬ О МАНШУК». Сценарий А. Михалкова-Кончаловского. Постановка М. Бегалина. Оператор А. Кастеев. Художник В. Леднев. Композитор Э. Хагагортян. Звукооператор З. Абикенова. Редактор К. Исхаков. «Казахфильм», 1969.

«Песнь о Маншук». Для меня это пока что война, действительно разыгрываемая сегодня, в мирный летний день. Да, она увидена опытным, сведущим взглядом режиссера М. Бегалина, бывшего фронтовика, и, верно, напоминает настоящую... Во всем ли? Вот появился в кадре боец, присел у разбитой стены, чертыхнулся, выпустил очередь из автомата, перекинулся фразой с девушкой-пулеметчицей, затянулся папиросой. Видно, лихой, бывалый лейтенант. Актер Никита Михалков. Он и здесь, «на войне», чувствует себя, как рыба в воде, почти уютно. Ворваться во вражеские траншеи, оглушить прикладом, добить ножом, потом ловко прикурить от сигареты, дымящейся во рту мертвеца,— дело привычное... Вот в командирский блиндаж вбегает связной. Докладывает о тяжелых потерях. И, не дослушав морали батальонного о том, что взводным надо беречь людей, сам падает убитым к ногам командира.

Что здесь правда? В этих сценах? В мгновенных характеристиках, в, казалось бы, только случайных обстоятельствах боя... Где рядом с правдой, облачась в бойко наигранное естество, кроется реминисценция, приблизительность, игра в характер, в жизненность, наконец... в войну? Мне представляется необходимым наметить эту линию разграничения.

●

Но начнем с главного. С того, что дало фильму имя —«Песнь о Маншук». Я представляю себе плакат военных дней, посвященный подвигу казахской девушки-комсомолки, сержанта Маншук Маметовой. Он должен был выглядеть точно так же, как и другие плакаты, рассказывавшие о героях Великой Отечественной. Фотография Маншук, рисунок, изображающий ее последний бой, короткий рассказ о подвиге, Золотая Звезда и Указ о присвоении сержанту Маметовой звания Героя Советского Союза (посмертно). Тогда, в 1944-м, это были самые точные, существенные, единственные штрихи портрета. Я не могу вообразить себе на таком плакате Маншук, безудержно, почти по-детски оплакивающую малых сирот, встреченных на фронтовой дороге, не могу разглядеть на нем зыбких и нежных картин ее детства, не могу представить себе вот таких ее слов, когда в засаде она говорит разведчику, прицелившемуся во вражеского солдата: «Тоже храбрость... безоружных людей. В бою— другое дело...»

Сегодня — это детали, краски и слова, которые выражают характер героя.

Что же изменилось? Представление о герое? Концепция? Нет, существо не меняется. Иными становятся формы его выражения, горизонт и задачи исследования.

«Песнь о Маншук» в этом смысле особенно любопытный пример. Это рассказ о реальном человеке и, стало быть, современный опыт героико-биографического фильма. И это рассказ национальный, рожденный в русле сегодняшней казахской кинематографии.

Суть его — исследование характера. Исследование мотивов поведения. А поведение здесь называется по-особому — войной, жизнью человека в войне.

Вот почему иллюзия военного действа, разыгрываемого в наши дни, оставила меня, как только мне впервые удалось задержать взгляд на Маншук — Н. Аринбасаровой. Нет, это случилось не в первом, довольно картинном эпизоде яростной стрельбы из пулемета. И не в начале второй сцены, когда вместе с раненым и говорливым попутчиком-лейтенантом Маншук тряслась в полуторке по прифронтовой дороге. Лейтенант разыгрывал и «травил» нечто несерьезное. Во-первых, потому, что так это было и задумано авторами. А во-вторых, потому, что весь он — от своей разухабистой удали, дамских часиков, трофейного плаща до пустой скорогово-

рочки — был сочинен и как бы насильственно вставлен в военно-полевые условия. Поэтому и реплика Маншук — Аринбасаровой неожиданная, отрывистая: «Стыдно, товарищ лейтенант. Война идет, а вы...» — оказалась вдвойне убедительной, точной. И вот где-то в эти мгновения, взглянув на героиню, я ощутил начало характера Маншук.

Наталья Аринбасарова, как кажется мне,—актриса одной яркой эмоции, вкладываемой в каждую роль. Это эмоция-тональность, эмоция-характер, эмоция-суть. Таковы — всякий раз по-иному — Алтынай («Первый учитель»), Сауле («Ташкент — город хлебный»), Джамиля... И Маншук — такая же. Только как определить эту новую эмоцию, новую тональность?

Я просматривал второй раз фильм, перебирал его фотокадры и заметил, что у Аринбасаровой в этой роли нет эффектных портретов, этаких «выразительных» поз. Нет, ее часто надо искать глазами в кадре — девушку-подростка среди других бойцов. Она словно живет в некоей изобразительной пластике самых обычных солдатских фотоснимков, в тональности той, быть может, единственной фронтовой фотографии сержанта Маметовой, которая и могла попасть на военный плакат, посвященный Герою Советского Союза.

Что это — скромность? Робость? Боязнь расцветить портрет красками? Помоему — точность. И правда. И существо, начало существа характера.

Потому что, как видно, на войне герои при жизни не успевают обрести внешне героические черты. И важно в искусстве не «компенсировать» этот «пробел», а сохранять правду.

Разумеется, правда эта заключается не в констатации обычности, а в раскрытии содержания, которое эту обычность наполняет. Здесь — и развитие и приход к главному в образе Маншук — Аринбасаровой.

Молодая актриса сумела показать, что ее героиня не просто воюет, но и живет, проникнутая особым, народным чувством войны. Казалось бы, самое естественное, общеразумеющееся. Но в сотнях кинематографических случаев нераскрываемое. Часто бывает на экране — воюют, ходят в атаку люди в военной форме. На войне как на войне, вроде и объяснять нечего. А в образе Маншук объяснено, почему именно она на войне, что именно ее ведет в бой. И оказывается, что это не лишнее — главное в характере героя.

●

Здесь пора дать слово основным соавторам центрального образа — сценаристу А. Михалкову-Кончаловскому и режиссеру М. Бегалину. Ведь, конечно же, не от одной актерской работы зависит, что и как нам сумели в героине показать.

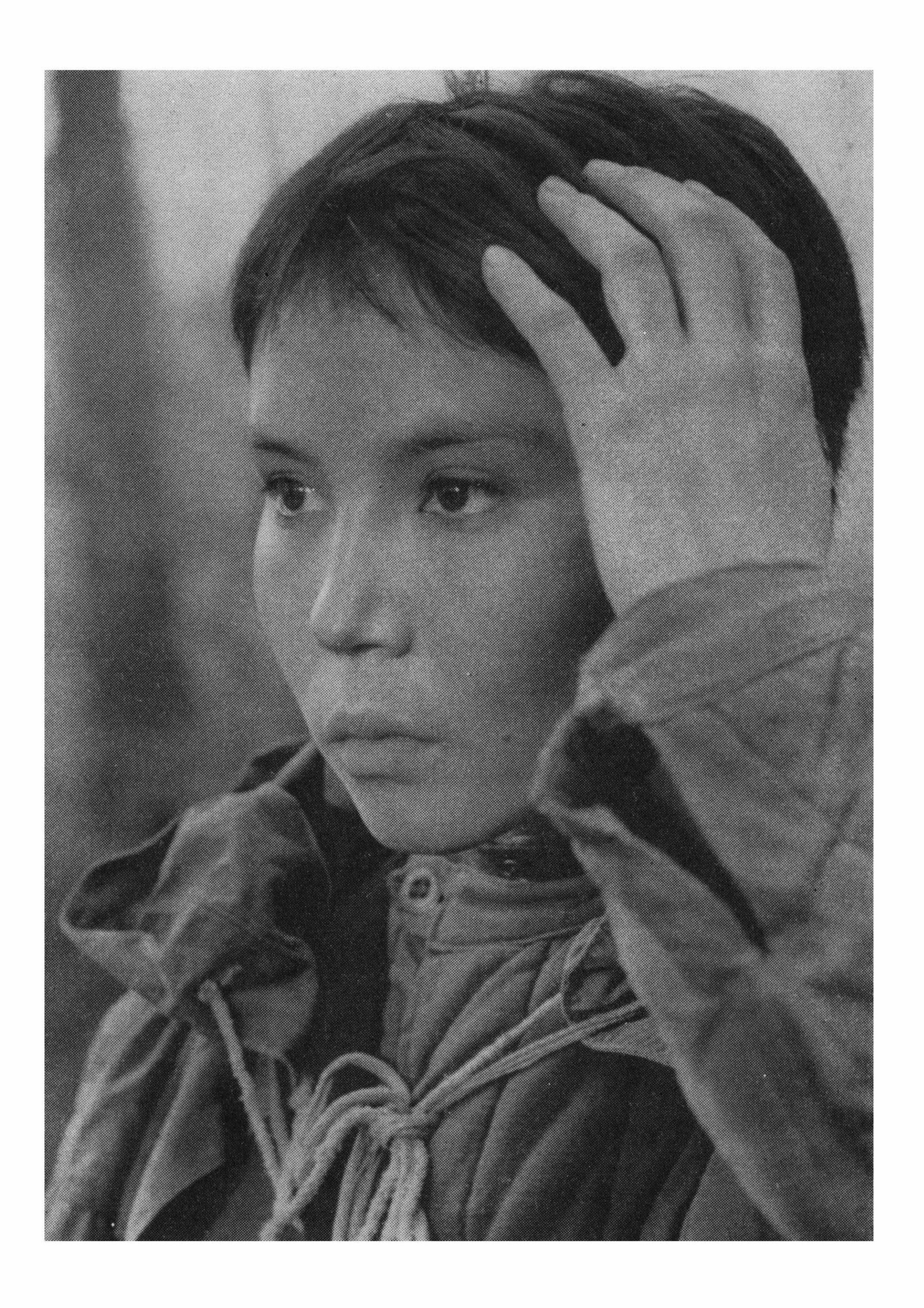
Вот несколько примеров.

Не раз и не два режиссер Мажит Бегалин сталкивает с военными эпизодами мирные видения Маншук, видения родины, отца, казахских степей. Прием не новый. Но здесь закономерный и необходимый. Это не просто лирические отступления, степной воздух, национальный колорит, добавляемый в картину.

В фильме это существенное углубление характеристики героини, это то, что она проносит по дорогам войны, с чем вступает и в последний бой. Это раскрытие ее души. И мне кажется, очень важно было показать эту нежность и любовь Маншук. Очень важно было увидеть ее, горько, безудержно плачущую над чужими сиротами. В минуту слабости? Нет! Ибо именно эти качества сердечной чуткости закладываются в героический характер, формируют его силу и решимость.

---

«Песнь о Маншук». Маншук — Н. Аринбасарова





«Песнь о Маншук»

Я говорю об очень важных по смыслу моментах фильма. Жаль, что не всегда им отвечает оптимальное качество воплощения. Разве выигрывает только что упомянутая сцена от того, что она кинематографически разыграна в мелодраматических декорациях? К чему столь театральное пепелище, столь живописная «перовская тройка» сирот?

Так чрезвычайно существенным для характеристики Маншук становится и разговор двух пожилых военных. Они размышляют о том, почему Маншук отказалась от службы в штабе. «Зачем с такой настойчивостью, — восклицает пожилой полковник, — надо рваться на передовую, самой лезть под пули... Это исступленное стремление подавить в себе женское. В конце концов, чувство самосохранения, чувство материнства — единственны для женщины». «А вам не кажется, — отвечает другой, — что именно чувство материнства, именно враждебная ненависть к войне, к убийству ведут женщину на фронт...»

Важные слова! Они заставляют зорче взглянуть на героиню. Они обращают нас вновь к самой глубине характера, где любовь к жизни, стремление ее защитить переплавляются в ненависть к врагу, несущему уничтожение...

И вновь жалеешь, что этот главный разговор о Маншук разыгран в излишне патетической манере, словно на воображаемой трибуне.

Куда лучше и проще говорит о том же сама Маншук, сжимая в руке обыкновенное яблоко.

— А кого ты любишь? — спрашивает лейтенант Ежов.

— Вот это яблоко. Шумит оно. Это шум жизни, дерева, корнями вытягивающего соки... И пулемет тоже живой. Молчит. Готовится...

Так и в самой Маншук перед последним ее боем увидена авторами фильма высокая человеческая гармония. И она — словно это яблоко, в котором живут соки земли, и она — словно боевое оружие, копит, набирает силу перед атакой. Гармония солдата, защищающего «шум жизни».

●

«Песнь» — жанр фильма. Песнь, понимаемая, разумеется, не буквально. Песнь — означает и нашу любовь к героине, и стремление не рассказать приземленно, а словно пропеть ее короткую и красивую жизнь.

Это стремление осуществлено авторами. И, размышляя о результатах, мы видим, как органично, цельно легли в эту «песнь» и негромкие будничные фронтовые эпизоды, и характеры боевых товарищей Маншук, и ее поэтические видения родины, Казахстана, самых близких ей людей.

Не легли в «песнь» более торжественные, оперные эпизоды. Не легла и легковесная линия бравого влюбленного разведчика Ежова.

Здесь, в роли лейтенанта Ежова, приметен многим импонирующий, очень раскованный стиль актерской игры, почти импровизационный «наговор» роли. Угадывается в этом стремление сценариста и актера черпнуть из самого что ни на есть армейского котелка, угадывается и желание разбавить в фильме героическое «романтическим» и сказать в конце концов вполне всерьез, что есть у киногероя и ум под фуражкой, и сердце под толстой солдатской шинелью... Но более всего угадывается «литературная» фантазия на тему о герое и геройстве. И не случайно не Ежов, а иные, быть может, более скромно очерченные образы — батальонного командира (И. Рыжов), старшего летейнанта (В. Авдюшко), ротного Сукова (Ю. Саранцев) — создают вместе с Маншук ощущение подлинности изображаемых событий.

...Досадно бывает, когда повествование о войне исчерпывается... военными действиями на экране. Тогда и не очень радуешься «боевым» успехам киногероев. Ведь и эпизодический персонаж слабенького фильма может «воевать» храбрее, результативнее Алеши Скворцова.

Мне по душе, что авторы фильма «Песнь о Маншук» идут по другому пути. Духовное обоснование подвига, человеческое содержание подвига — вот тема их картины.

И тема эта раскрыта в главном. За именем Маншук Маметовой, за героическими фактами далеких военных лет мы можем теперь представить себе живого, близкого, интересного нам человека, понять гражданственную и нравственную суть солдатского подвига.

Ради этого стоит снимать картины.

О. Суркова

# Права поэзии и требования «прозы»

Огонек, мерцающий в черном кадре, музыкальный ритм, напряженный и настораживающий,— это фон, на котором проходят титры. И следом теснота танцплощадки (оказывается, музыка доносилась отсюда). В толпе танцующих камера выхватывает длинноволосых парней, развязно пристающих к девчонкам. Грубые «ухаживания» добром не кончатся — туповатые угрожающие лица парней ничего хорошего не предвещают. Но вот появляется будущий главный герой фильма Родин. (Это свет фары его мотоцикла летел в ночи.) Герой решительно одергивает распоясавшихся молодчиков: «Выйдем — поговорим». Он вступается не только за незнакомых девушек, он защищает свою любимую — к ней также приставали накануне.

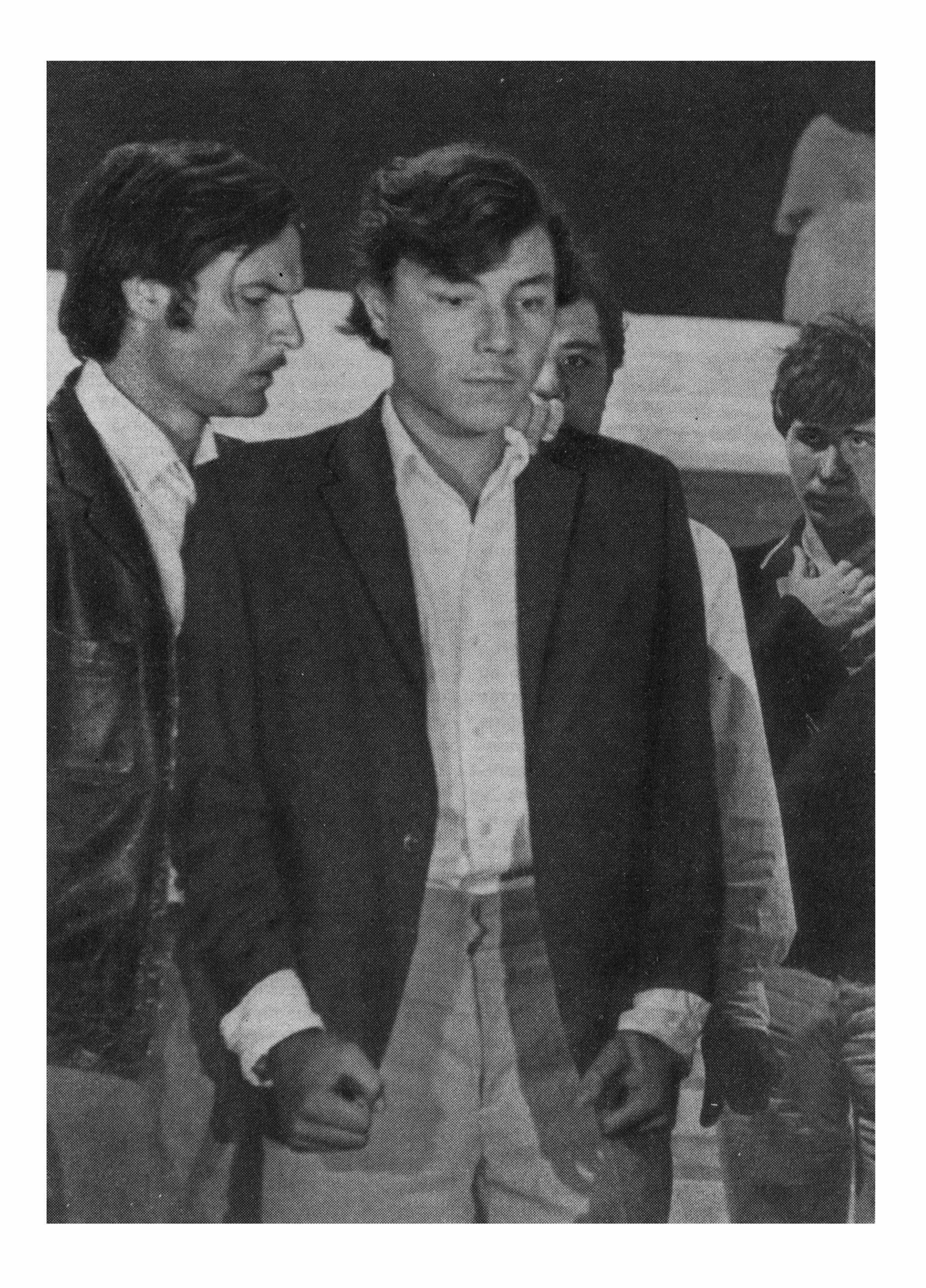
Страшновато смотреть на экран: в темноте сада Родин стоит один в окружении тех самых парней, что с первого взгляда вызвали резкую неприязнь. Избиение Родина кажется неизбежным, но к нему на помощь поспевают друзья. Силы уравниваются, и тогда недавние задиры ретируются, выказав себя не только наглецами, но и трусами.

Еще неведом нам сюжет фильма. Однако мы уже вовлечены в экранное действие. Хотя бы потому, что впервые видим на экране молодых парней с длинными волосами и ковбойской походочкой, их облик нам хорошо знаком — мы нередко встречаем таких ребят на улице. Авторы почувствовали, уловили, подглядели и типажно точно воспроизвели пока лишь их внешние приметы. Впрочем, для начала, для того чтобы вызвать зрительский интерес, этого достаточно. Тем более что авторы позаботились о том, чтобы наш интерес не остался скользящим по поверхности некоего житейского явления.

Мы догадываемся, что предъявленные нам внешние приметы — всего лишь первая характеристика. Нам обещано больше. Именно потому авторы не спешат с выводами. Они сразу же указали на существенные разграничения: так, если молодчики, пристававшие на площадке к девушкам, отталкивают вульгарностью, «блатным» налетом, то, скажем, Родин, отмеченный внешне той же печатью моды, сразу предстает перед нами их антагонистом и привлекает наши симпатии. Что же отличает одних от других, что скрывается за схожими манерами, одних привязывая к сегодняшнему дню, других от него отделяя? Иными словами, мы ждем художнического объяснения возникших перед нами лиц. Хотим понять, что нового в этих сегодняшних молодых людях, что отличает их от уже описанных, исследованных критикой «ищущих себя» героев Розова, от взбудораженных, рвущихся к самостоятельности мальчиков Аксенова, от героев хуциевского фильма «Мне 20 лет», как будто

«ВЛЮБЛЕННЫЕ». Автор сценария О. Агишев. Режиссер-постановщик Э. Ишмухамедов. Главный оператор Г. Тутунов. Художники-постановщики М. Чочиев, С. Зиямухамедов. Композитор Б. Троцюк. Звукооператор А. Кудряшов. Редактор К. Гельдыева. «Узбекфильм», 1969.

«Влюбленные». Родин — Р. Нахапетов, Рустам — Р. Сагдуллаев



вяловатых и будничных, а на самом деле, как стремится показать режиссер, преданных идеалам своих отцов...

Да, фильм «Влюбленные» — о сегодняшней молодежи. Не обо всей советской молодежи — на это новая работа О. Агишева и Э. Ишмухамедова не претендует. И не о тех бездумных молодых людях, которые предстали перед нами в первых кадрах картины. В фильме речь пойдет о Родине и его друзьях, об их жизни и об их взаимоотношениях, а точнее — об их общем отношении к жизни — такова тема, избранная авторами.

Это отношение героев к жизни будет кристаллизоваться в драматичных обстоятельствах, разных и трудных. Немало испытаний выпадет на долю главного героя фильма Родина, человека бескомпромиссного и глубокого, цельного и постоянного в своих привязанностях, преданного и верного в работе, в дружбе, в любви. Самый близкий друг Родина, грек, с которым вместе они воспитывались в детском доме, вернется к своим родным в Грецию, где вскоре во время фашистского переворота попадет в застенок — друзья увидят фотографию Тасиса в газетах, измученного, в кровоподтеках. Горе постигнет другого приятеля Родина — Рустама: умрет его мать, и это событие, само по себе всегда трагичное, тем горше будет для сына, что свяжется в его памяти с мыслью о безрадостной жизни, прожитой этой доброй трудолюбивой женщиной, оставленной и забытой мужем, отцом Рустама, самодовольным мещанином и эгоистом.

Жизнь всегда трудна, трудна она и для героев фильма, представителей нынешнего поколения молодежи. И чем активнее, требовательнее, принципиальнее относятся они к жизни, тем более сложной предстает она перед нами. И каждому по-своему дано ощутить это полной мерой. Так не об этом ли фильм «Влюбленные»? Не к этой ли мысли хотели привести авторы? Напрашивается утвердительный ответ. Однако если обратиться к многочисленным газетным рецензиям, благожелательно оценивающим картину, с ответом придется не торопиться. Ведь в большинстве отзывов говорится не о том трудном, сложном, что хотели выследить, выявить в жизни авторы картины, а только о ее «поэтичности, мягкости, доброте». Об этой интонации, господствующей в картине, говорится так: «если и вызывает печаль, то светлую», или просто, без оговорок: фильм оставляет «общее радостное, светлое настроение».

И, надо это признать сразу же, рецензенты правы. Фильм действительно смотрится легко, чувства вызывает светлые, почти нигде не будоражит зрителя. Как же так? Откуда, почему возникает это ощущение легкости от фильма, в самой основе которого столько нелегких событий?

Вот здесь-то и надо вернуться к отношению наших героев к жизни, вернее — к отношению к жизни, выраженному и утверждаемому в образах любимых авторами героев. Родин и его друзья влюблены в жизнь — наперекор всему сложному, тягостному, неустроенному, так же как влюблены в жизнь и авторы фильма. Картина названа точно — «Влюбленные». Ведь смысл этого названия не в том, что герои картины влюблены, а в том, что они в л ю б л е н ы в ж и з н ь, верят в ее красоту, в правду. И живут этой влюбленностью самозабвенно и горячо, не подвергая свое отношение к жизни анализу, разбору, рефлексии или сомнениям. Эта авторская позиция, авторский взгляд на мир воплощаются изобразительно. Оператор Г. Тутунов работает в полном согласии с замыслом сценариста и режиссера. Обилие воздуха в кадре, прозрачного и освежающего, насыщенного солнцем, чистота воды, играющей бриллиантами летящих брызг, простор и свободное, легкое изящество несколько условно решенных интерьеров (все главное в фильме происходит на улице) — все это созда-



«Влюбленные». Родин — Р. Нахапетов, Таня — А. Вертинская

ет образ среды, в которой живут герои картины, образ, порождающий общее ощущение, определяемое критиками как «радостное, светлое настроение».

«Влюбленные» — фильм, который следует отнести к поэтическому направлению нашего киноискусства. Здесь бытовым характеристикам почти не уделяется внимания. Мотивировки, как правило, не исследуются, а берутся не дифференцированно, в самых общих очертаниях. Да и характеристики героев не очень детализируются: в них выделяется основное, помогающее ощутить их все вместе как некое единое целое, как общепоэтический образ поколения.

Определяющее в этой общности — умение ощутить чужую боль и пережить ее глубже собственной. И, пережив боль за товарища, не утратить способности к изначальной свежести, праздничности, радостной чистоте мироощущения.

Так, Рустам, сыгранный Р. Сагдуллаевым как бы на едином, легком вздохе, удивительно просто и достоверно, в той системе мироощущений, утверждению которой авторы посвятили свой фильм, поразит не чем-то ему присущим, специально «подсмотренным» актером в жизни, а той поэтической просветленностью, чистотой чувств, с которой он, явно не в первый раз, будет пытаться заговорить со своим отцом, совершенно равнодушным к нему, а потом спрячет свою оскорбленную гордость — спрячет ради матери, все еще безнадежно любящей этого холодного, черствого человека.

А когда мать умрет и отец не исполнит ее последней и единственной просьбы —

не придет на похороны, Рустам, ошеломленный горем, будет, превозмогая боль и противоборствуя причинам этой боли, добиваться ответа на вопрос, не решив который ему не найти гармонии с миром: «И откуда берутся такие люди?!»

Рустаму помогут его друзья, как он помогал обрести душевное равновесие матери. А Таня, которую любит главный герой Родин, скажет ему о Рустаме, потерявшем мать: «Если будет рядом с тобой — не пропадет». Верно — не пропадет. Верно и то, что в Родине ощущается крепкая, словно литая сила. Он не рефлексирует, как Ведерников или Марат, и не превращает, подобно «звездным мальчикам», в проблему то, что нуждается всего лишь в принятии какого-то определенного решения. Поэтому, когда самого Родина настигнет несчастье (Таня любит другого), он найдет в себе силы совладать с собой. Не поддастся беде, скажет только: «Когда нет настоящего, рано или поздно приходится лгать»,— и уйдет, избавит Таню от необходимости лгать и мучиться из-за этого... Все это авторы утверждают как нормы нравственности и не выдумывают эти нормы, а находят их — зрители чувствуют это — в среде современной молодежи.

В поэтических метафорах картины ее нравственный смысл. Именно потому в картине опоэтизирована даже профессия главного героя. Родин — взрывник, он тушит нефтяные пожары. Это профессия сильных, мужественных, смелых, стойких людей. И, конечно, не случайно авторы подробно, не скупясь на метраж, длинными планами показывают сам процесс борьбы Родина и его товарищей с огнем, с опасностью, показывают увлеченно, в л ю б л е н н о: и как работу, и как подвиг. Они подчеркивают опасность работы и одновременно ее одухотворяют, откровенно восхищаясь людьми, что так просто и буднично несут в дни мира свою солдатскую — по самой ее сути — службу.

Очень существенно для понимания картины Агишева и Ишмухамедова, что, проведя своих героев через серьезные потрясения, авторы в полном согласии со своим замыслом во всех случаях спешат восстановить начинающую колебаться гармонию. Именно спешат — иначе не скажешь. Так, Рустам, потерявший мать, тут же обретает любовь, светлую и чистую. Так же поэтически будет разрешена и драма Родина. Потеряв любимую, он, угнетенный, забредет в какое-то кафе, где будет шумно и весело. Но как только обозначится этот контраст, авторы позволят своему герою увидеть за соседним столиком веселую, смешную, грациозную и жизнерадостную девчушку. Взглянув на нее, невозможно не улыбнуться. Родин и улыбается... Мгновение — и в бешеном ритме танца он пытается заглушить боль, сверлящую, но преодолеваемую волевым порывом. Так же, как преодолевал он до того яростную силу огня. И хотя метафора тут иным покажется наивной, в ней все же есть правда, правда э т о г о поколения, этих парней.

Но во всем, что происходит с героями, постоянно ощущается воля самих авторов фильма. Авторы отстаивают не только гармоничность, ясность внутреннего мира своих героев, они отстаивают свое собственное мироощущение. При этом, если к утверждению гармоничности своих героев они устремляются все же иногда слишком уж укороченным путем, когда не ситуация рождается как способ выражения характера, а характер «вгоняется» в нужную авторам ситуацию, чтобы скорее обрести искомую красоту жизни, радость бытия,— поиски гармонии самими авторами картины носят более осознанный, последовательный, пронизывающий все их произведение характер.

Именно этими поисками и определяется смысловой центр фильма, его итог. Он заключен в сцене, превосходно снятой и точно смонтированной, и это опять — поэтическая метафора.

Горный поток. Кажется, физически ощутима холодная и кристально чистая вода, с молниеносной скоростью несущаяся через пороги, бурлящий водоворот и водопады. В такой поток срывается Родин. И вот несет его вода, как нес до этого поток жизни. Герой едва не захлебывается, едва не тонет. Однако находит в себе силы плыть. Поток увлекает его и очищает. А где-то выше по течению река в своем неудержимом буйстве смыла арбузы. Арбузы, арбузы — огромные, блестящие под солнцем шары, увлекаемые всесильным потоком... Они разбиваются о камни и возвращаются в воду — брызгами. Наш герой ловит проплывающие мимо арбузы в каком-то пантеистическом восторге, швыряемый потоком и получающий от своего единоборства с ним какое-то яростное, ликующее наслаждение, почти восторг.

Вот она, говорят нам авторы, сила жизни, красота бытия, понятого как борьба, вот она, неизбывная полнота чувствований, способность жить на свободном и чистом дыхании — гармония. И когда Родина сетью вылавливают из реки, он долго не может унять дрожь, и мы понимаем: эта дрожь не от переохлаждения, а от того физического и нервного перенапряжения, которое стольким людям стоило бы жизни, а Родину вернуло радость и полноту ощущения своей слитности с ликующим жизненным потоком. Когда режиссер и оператор дают лицо Родина крупным планом, какая-то новая краска пробивается сквозь дрожь — это улыбка победителя. Улыбка возвращения к борьбе и полноте бытия.

Это поэтический способ ви́дения мира. Он органически присущ авторам, свой первый фильм «Нежность» решавшим в той же стилистике. Из нее же вытекает и достоинство обоих фильмов — их особая музыкальная, ритмическая стройность. Может быть, именно благодаря своей отличной ритмической организованности фильм «Влюбленные», как некогда первая новелла в «Нежности», и оставляет такое единое впечатление.

И все же пока это лишь констатация первых впечатлений, а попробуем вглядеться в фильм внимательнее, пристальнее. Постараемся отвлечься от поэтического пафоса фильма ради более трезвой, «прозаической» оценки некоторых его особенностей. Вспомним, что авторы пообещали нам рассказать о сегодняшней молодежи. И что как раз в этой заявке — в желании рассказать о молодежи не 50-х и не 60-х годов, а той, что входит в жизнь именно сегодня, в желании вглядеться в тех, о ком пока только и говорили, что они носят волосы до плеч и брюки с цепочками в клешах, а изнутри понять не пытались, и состоит самое интересное в фильме. Он — обещание путешествия в страну тех, кто пришел на смену героям Розова, Гладилина, Аксенова, Шпаликова. Более того — он о разных группах молодежи (фильм ведь недаром, наверное, начинался прямым столкновением парней с разным отношением к жизни).

С патлатыми парнями изначальных кадров мы встретимся еще раз уже не в темноте сада на танцплощадке, а при ярком солнечном свете, заливающем ташкентскую площадь. С ними встретятся и наши герои, друзья Родина, и даже испугаются этой встречи, потому что на этот раз окажутся в численном меньшинстве. И только гордость не позволит им улизнуть с поля боя. Однако боя не произойдет, буквально через минуту недавние враги мирно протянут друг другу руки. Значит, все они симпатичные ребята, а назревавшая недавно драка — так, мальчишеские забавы? Следовательно, и конфликта нет? Нет столкновения характеров, жизненных позиций? Но почему же был заявлен этот конфликт?

Зрителя, думаю, не устроит легкость, с какой на этот раз развязывается самими же авторами завязанный узелок. Они не получили того, что было обещано, потому что в начале фильма мы видели тре-

вожные кадры, успели заметить верно схваченные авторами внешние приметы персонажей. Но... фильм движется вперед, а персонажи — словно остаются на месте. И то, что хотели мы понять, столкнувшись с ними, разными, нам так и не дано понять.

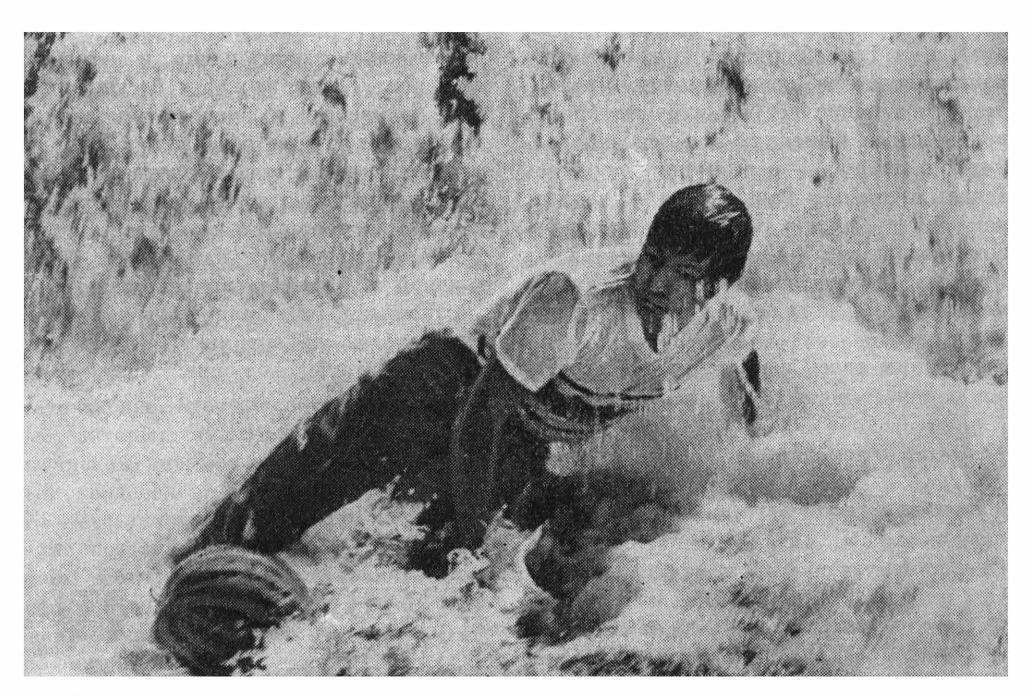
Я уже говорила: Родин — это и есть тот, кто больше других привлекает к себе наш интерес. В нем есть основательность рабочего человека, подлинная серьезность, твердость. В нем несомненна значительность и внутренняя определенность. В нем как раз схвачено то новое, о чем говорилось выше. И все это крупно, сильно выявлено уже в индивидуальности актера Р. Нахапетова, играющего Ро́дина.

Но здесь же возникают и основания для того, чтобы упрекнуть создателей картины. Во-первых, режиссера, не заметившего, что его Родин странно не монтируется со своими друзьями — он выглядит гораздо взрослее тех подростков, которые так мило, по-детски дурачатся вокруг него. Во-вторых, следует упрекнуть и сценариста. У нас, может быть, не возникли бы возражения против некоторых слишком уж легко разрешаемых коллизий, не будь среди участников столкновений Родина, чей характер обрисован как уже сложившийся, причем в главном, в том, что составляет самую суть и новизну его натуры. Поведение главного героя придает любому конфликту — в том числе и ссоре с парнями на танцплощадке — такую серьезность и определенность, от которой нельзя просто отмахнуться.

Авторы касаются характера сложного. Актер Р. Нахапетов достоверен и убедителен в каждую минуту своего экранного существования, но достоверен иначе, чем, скажем, Р. Сагдуллаев — открытый, обаятельный, простой и ясный. Образ Рустама не требует комментариев, анализа. А образ Родина — требует. Он сложен, значителен, во многом нов. Его надо п о н я т ь. Но хотя Родину отведено больше всего места в сюжете, он остается для нас во многом загадкой. И суть не в особой сложности авторской оценки этого образа, оставляющей возможность для какой-то недосказанности. Дело здесь, наоборот, в излишней определенности авторов, в априорности, декларативности многих авторских оценок.

Поэтичность ви́дения ведь не отменяет анализа. Авторы же так увлечены своим ощущением мира, как некоей гармонии, что и всех своих героев щедро наделяют им. Не замечая при этом, что если Рустам полностью включается в эту систему мироощущения, то для Родина она явно недостаточна. Он нарушает лад и гармонию, определяющую тональность фильма, своей мрачноватой самоуглубленностью, суровой резкостью всех решений и действий. Родину, каким он предстает на экране, безусловно свойственны жизнестойкость и неиссякаемая готовность защитить добро — это и ценят в нем авторы картины. Но трудное в жизни герой воспринимает глубоко и страстно. Авторы же прекраснодушны и там, где их герою бывает трудно и больно.

Значит, причина внутренних противоречий, слабостей интересного фильма не только в том, что его создатели ограничили свою задачу, отсекли нечто важное для нас, — нет, они не всегда сумели похозяйски, до конца целесообразно распорядиться отобранным материалом. О. Агишев и Э. Ишмухамедов, как правило, касаются жизненных вопросов, сложных и драматичных, но нередко уходят от них в область поэтически успокоительных банальностей, нарочито эффектных поэтических метафор. Поэтому неглубокая символика картины иной раз оборачивается всего лишь красивостью, оставляет впечатление заимствованной. Так, если авторы заводят речь о самом страшном — о смерти, о горечи утраты, не тревожьтесь: они тут же поспешат уравновесить печальную тему кадром, в котором беззаботные дети играют



«Влюбленные»

около фонтана, или образом юной матери, по дорожкам прекрасного парка входящей в жизнь со своим первенцем на руках.

Я хочу, чтобы меня поняли правильно: я вовсе не собираюсь выступать против оптимизма как жизненного мироощущения — я против банальности его выражения. Потому что символика, подобная кадрам, только что описанным, рождается не как результат постижения и преодоления представленного нам жизненного явления в его сложности, а как уход от реальных противоречий жизни в область бесспорных, но слишком уж общих истин.

...Ближе к финалу режиссер покажет нам всех героев, с которыми мы встречались в фильме. Каждого, занятого своими делами, своими заботами. И в этот мир простых и ясных человеческих отношений ворвется — в быстро сменяющихся кадрах — другой мир, мир тревожный, взывающий к нашей совести. В художественную ткань фильма вмонтированы хроникальные кадры: демонстрации в защиту свободы, бесчинства греческой хунты, наши солдаты на границе... Хроника входит в фильм по закону поэтической ассоциации — человечность и справедливость будут защищать такие, как Рустам, Родин, их друзья.

Авторы убеждены в бескомпромиссности, в честности своих героев, в их умении сохранить свои качества и отстаивать их в окружающей жизни. И это главное, что утверждают авторы в современном молодом человеке. Утверждают поэтически. Утверждают в полном соответствии с тем, что они рассказали о своих героях. Пройдя с героями через фильм, мы верим: они смогут защитить справедливость, они — солдаты правды и добра.

В этом главный итог раздумий об особенностях сегодняшней молоде-

жи, которыми наполнен фильм «Влюбленные». Тем обиднее, что в повествование искреннее, серьезное и по-настоящему поэтичное все же вторгаются поверхностные решения. Это особенно заметно в финале — о нем уже говорилось вскользь выше. Раскрываются ворота, как врата Жизни, и оттуда вся в белом выплывает (съемки рапидом) жена Рустама, в этих кадрах вдруг ставшая поразительно похожей на умершую мать Рустама.

И Родин здесь же, рядом со своими друзьями, счастливый их счастьем. Да, новая жизнь входит в мир, и авторы утверждают своим финалом бесконечность рода человеческого, неиссякаемость добра как высшую и абсолютную ценность нашего мира... Что ж, аксиомы не требуют доказательств. Но самое главное и самое сложное при этом — это наше раздумье, наша деятельная забота о том, в какой мир войдет новое существо.

Отвечая на этот вопрос, я думаю, мы имеем право на оптимизм, но не имеем права на прекраснодушие.

Ефим Дзиган

# Как же появилась эта картина?

«...—И откуда только берутся плохие кинофильмы?
— Ты об этих «Опасных гастролях»?
— Да. И еще найдутся подобные...
— Опасные глупостью, пошлостью. Безыдейные...
— Эпитетов не перечислить! Но я не хочу отвлекаться от главной мысли: откуда берутся такие фильмы? Ведь существуют художественные советы, консультации, редакционные коллегии?!»

*Из диалога кинозрителей, записанного читательницей Л. Шульгиной (Псковская обл., Себежский район, пос. Эпимахово)*

Диалог, записанный псковичанкой Л. Шульгиной, и симптоматичен и характерен. Мимо него нельзя пройти. Из него надо непременно извлечь все должные выводы.

В последнее время все чаще невольно задумываешься над некоторыми вопросами нашей повседневной творческой кинематографической практики.

Не так давно, в частности, по инициативе Кинокомитета внимание кинообщественности и работников студий было привлечено к ряду неудачных фильмов, к анализу их художественных, идейных и творческих просчетов. Обсуждение было серьезным, полезным и своевременным. Но исчерпало ли оно тему? Дало ли ответ на вопрос, волновавший собеседников Л. Шульгиной?

Стараясь глубже осмыслить задачу повышения идейно-художественного качества кинопроизведений, я невольно пришел к размышлениям, выходящим за пределы критического анализа того фильма, о котором они говорили. Хотя поводом для моих размышлений послужило именно знакомство с фильмом «Опасные гастроли». Возникла неотложная потребность уяснить, выявить обстоятельства, позволившие появиться этому фильму на экране: сам факт появления такой картины побудил к более об-

---

«ОПАСНЫЕ ГАСТРОЛИ». Автор сценария М. Мелкумов. Постановка Г. Юнгвальд-Хилькевича. Оператор Ф. Сильченко. Художник Ю. Богатыренко. Композитор А. Билаш. Звукооператор А. Нетребенко. Редактор В. Березинский. Одесская киностудия, 1969.

щему разговору о насущных и важных проблемах нашей работы.

На картину «Опасные гастроли» появилось в печати уже немало весьма критических рецензий, и потому вряд ли стоит сейчас подробно рассказывать о сюжете фильма, его незамысловатых перипетиях, о драматургической первооснове. Сделаю это предельно кратко.

Действие фильма происходит в Одессе в 1910—1911 годах. Некий француз, виконт де Кардель, с благословления губернатора и «отцов» города организует театр-кабаре. В нем подвизаются эстрадные актеры: куплетист, танцовщица, цыганский ансамбль и весьма фривольный кордебалет. Но оказывается, что это увеселительное «шикарное» заведение создано большевиками для того, чтобы вести подпольную революционную работу. Почти все артисты — фокусник-факир, куплетист, цыгане — члены революционной партийной группы. Они действуют под носом у врага, легко одурачивают и губернатора, и начальника жандармерии, добивающихся, как это и положено в такого рода фильмах-оперетках, благосклонности примадонны кабаре.

Номер за номером сменяется на сцене—пляшут канкан слишком «легко» одетые девицы, романс за романсом исполняет цыганский дуэт, выступает обольстительная Софи, поет песенки куплетист Бенгальский, показывает «чудеса» факир — а мимоходом, попутно герои фильма перебрасываются репликами о шрифте, добытом для подпольной типографии, о листовках с революционными призывами. Затем снова, еще и еще раз демонстрируется программа дешевого ревю. А в коротких антрактах в стиле стандартного детектива нам демонстрируют так называемые «героические действия подпольщиков». Конечно, все это, в том числе и «героизм подпольщиков», выглядит весьма анекдотично и никак не может претендовать на достоверность. И дело не только в том, что неправдоподобны, легковесны приключения, которые должны, по мысли авторов, восприниматься как активная революционная деятельность. Тщетная претензия! Персонажи фильма просто не имеют права называться большевиками. С тем же «основанием» их можно было бы именовать эсерами или анархистами: нам неведома идейная позиция этих «героев», мы ничего не знаем о цели их якобы революционных действий. Мы видим, что импозантный виконт, экспансивный шансонье и кафешантанная дива одурачивают своих противников. Но во





Так представляет себе подпольную работу большевиков режиссер Г. Юнгвальд-Хилькевич. И здесь и в последующих кадрах, полагает он, подпольщики на опасных гастролях. Что же, гастроли действительно опасные, но только для художественной репутации картины... Пошлость ведь плохое «прикрытие» для «идейного содержания»

имя чего? И можно ли принять нехитрые трюки, к которым они прибегают, за изображение революционной борьбы? Подмена чемодана с листовками, прыжок с балкона в фаэтон, переодевания, фокусы — все это так шаблонно, так откровенно заимствовано из второразрядных западных приключенческих фильмов 20—30-х годов, что выглядит на экране как прямое продолжение развлекательного ревю. Да и по смыслу, по соотношению метража, по экранному времени основным содержанием фильма стала именно программа кабаре — многочисленные эстрадные номера, при этом крайне сомнительные по своему характеру и вкусу.

Думается, что сам факт такого рода сочетания темы «революционного большевистского подполья» с канканно-шантанным материалом, занимающим в метраже фильма явно доминантное положение, может, мягко говоря, в лучшем случае удивить своей бестактностью.

Поэтому-то так справедлива и обоснованна, с моей точки зрения, суровая критика фильма, появившаяся в нашей прессе.

Но следует сказать, что среди зрителей есть немало и таких, кому фильм понравился. Чем же можно объяснить такое противоречие, особенно в связи с очень важной задачей, стоящей перед нами,— заботой о том, чтобы наши кинопроизведения завоевывали симпатии и признание массового зрителя?

Пожалуй, объяснение искать далеко не приходится: у нас почти нет картин веселых, музыкальных, жанра обозрения, концертно-эстрадного характера. В свое время был создан ряд хороших фильмов такого плана — над ними работали Сергей Юткевич, Вера Строева, Михаил Калатозов, Сергей Герасимов и другие режиссеры. Пришлось некогда потрудиться в этом жанре и автору этих строк.

В последние годы не появлялось подобных картин, и естественно, что часть зрителей, не вдаваясь в серьезный анализ «Опасных гастролей», «принимает» даже в столь неудачном варианте фильм именно по жанровым признакам театрализованного концертного обозрения, принимает, «закрывая глаза» на оскорбительное сочетание в нем антихудожественной пошлости с «революционной тематикой».

Но это обстоятельство (я имею в виду успех картины у некоторой части зрителей) ни в коей мере не может ослабить нашего негодования по поводу появления такого фильма. Его идейно-художественные пороки несомненны, и оттого, что он «делает кассу», мера нашей тревоги лишь возрастает.





В перерывах между канканами и куплетами ведется героическая борьба

Учитывая симпатии части зрителей к жанру фильмов-концертов, следовало бы, не мудрствуя лукаво, снять картину именно такого плана: подобрать интересные эстрадные номера в соответствии с высоким уровнем вкуса и эстетической требовательностью зрителей. Путь же, на который стали авторы «Опасных гастролей», поистине опасен. Ибо создание противоестественного гибрида высокой, благороднейшей темы революционной борьбы с дешевым материалом шантанной экзотики только компрометирует самую тему, подрывает к ней доверие, опошляет понятие героического.

Как говорилось выше, все это пишется не для того, чтобы к многочисленным критическим отзывам добавить еще один. Суть в том, что «Опасные гастроли» дают основательный повод подумать о причинах и обстоятельствах, обусловливающих появление подобных киногибридов на экране. И здесь неизбежно придется выйти за рамки оценки этой картины как некоего замкнутого в самом себе явления.

Фильм поставлен Г. Юнгвальд-Хилькевичем по сценарию М. Мелкумова. У меня нет сомнений, что авторы руководствовались благими намерениями. Отчетливо представляю себе, сколько труда вложено съемочным коллективом в эту постановку при скромных производственно-технических возможностях Одесской студии. И тем огорчительнее сокрушительная неудача!

Безусловно, в творческой деятельности невозможно заранее исключить неудачный результат. Никто из художников не застрахован от того, что его произведение может получиться неполноценным. Но бывает и другое положение, когда заранее очевидно, что удачи быть просто не может!

Это в полной мере относится к «Опасным гастролям». Сценарий, его драматургия, образы, ситуации, взаимоотношения действующих лиц, их расстановка — все было задумано так, что никакой надежды на создание фильма, правдиво и убедительно отображающего одну из страниц истории революционной борьбы большевистского подполья с самодержавием, не могло и возникнуть.

Допускаю, что в данном случае автор сценария и режиссер в своем, если можно так выразиться, творческом запале оказались в положении глубоко заблуждающихся людей. И что степень их заблуждения была столь велика, что постановщик, давая интервью для газеты, счел возможным сказать: «Мы посвящаем нашу киноленту столетию со дня рождения В. И. Ленина». Видимо, «перекос воображения» оказался у авторов филь-





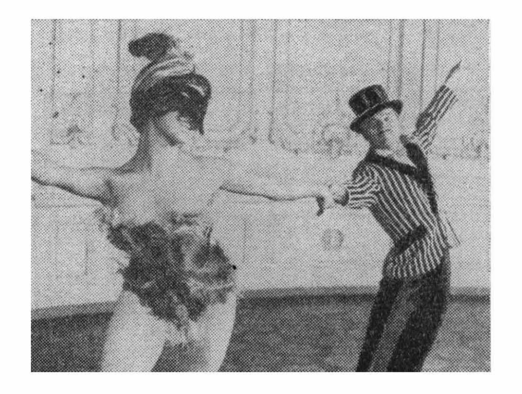
ма настолько сильным, что повел их «не туда», не в глубь темы, а к погоне за «развлекательностью» самого невзыскательного пошиба, притупил самокритику.

Но ведь общеизвестно, что наша социалистическая кинематография основана на системе, при которой фильмы создаются планомерно, продуманно, для чего к работе привлекается много знающих, серьезных, образованных людей — редакторов, кураторов, киноведов, консультантов. Они призваны быть добрыми советчиками создателям фильмов, помогать им избегать ошибок и просчетов. И если ошибки, особенно такого характера, все же появляются, то наряду с авторами произведений, думается, за них не в меньшей мере должны отвечать и те, кто по характеру и сущности своего предназначения обязан был своевременно убедить режиссера, сценариста, что их ожидает неминуемая серьезная неудача. Если же и эти люди, в свою очередь, тоже заблуждались в отношении качества сценария, а потом и отснятого материала, даже законченного фильма, то тогда совершенно очевидно, что наличие штата работников этой категории себя не оправдывает или что подобраны эти работники неудачно, непродуманно.

Стоит лишь вспомнить этапы, предшествовавшие появлению фильма: неоднократные, многочисленные обсуждения литературного и режиссерского сценария, потом просмотры материала и окончательного варианта картины редактурой, худсоветами, руководством студии, республиканскими и союзными кинематографическими инстанциями, чтобы испытать чувство недоумения и напомнить старую пословицу о семи няньках, у которых дитя без глазу.

К сожалению, оказалось невозможным ознакомиться с составленными всеми этими инстанциями заключениями, принятыми в период работы над картиной. Таким образом, нельзя было проанализировать, в какой мере фильм соответствует утвержденному сценарию, какие предъявлялись требования к авторам, выполнили они их или нет. Впрочем, известно, что сценарий вызывал к себе резко критическое отношение со стороны группы творческих работников, направленных на студию Союзом кинематографистов СССР. Эти товарищи высказывали свои серьезные опасения и по поводу сценария и по поводу отснятого материала. Но к ним, видимо, не прислушались. Когда же законченную картину привезли «сдавать» в Москву, то, несмотря на раз-





...Накануне решающей схватки с шефом жандармерии Бенгальский поет романс: «Я жгу остатки праздничных одежд, я струны рву, освобождаясь от дурмана». Он красиво погибнет, сгорит на огне опрокинутой им керосиновой лампы и таким образом «освободится от дурмана»...

личные поправки, существенно изменить в ней что-либо оказалось невозможным. И фильм вышел на экран.

Здесь-то и следовало бы задать вопросы о критериях оценок сценариев и фильмов, которыми руководствовались инстанции, опекавшие «Опасные гастроли».

Перед нашим искусством стоят сложные и ответственные цели и задачи, которыми и руководствуются творческие деятели. Тем самым, казалось бы, определяется непреложность (при всей сложности их конкретного применения) критериев анализа и оценки произведения.

Однако в нашей кинопрактике эти критерии иногда предаются забвению. В том числе и такой, казалось бы, бесспорный, позволяющий судить об идейно-художественном уровне произведения, как критерий точности передачи примет времени, верности исторической или современной атмосфере, среды, условий действия.

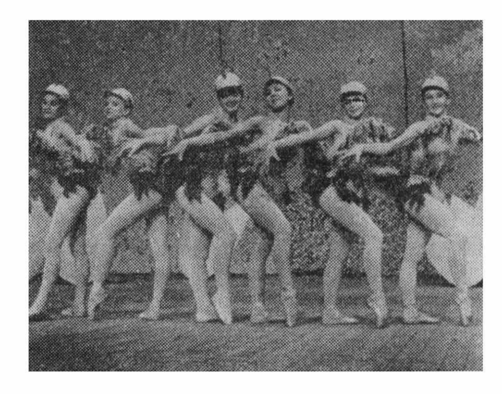
На недавнем обсуждении в Комитете кинематографии, о котором шла речь в начале статьи, ряду фильмов* предъявлялись справедливые претензии: именно с этих позиций говорилось о том, что в них нет примет нашей современной жизни. Что же, критерий правильный, и обращение к нему в данном случае было вполне закономерным. К сожалению, известны примеры, когда к другим картинам этот критерий не применялся, хотя и в этих фильмах нельзя бывает обнаружить характерные черты времени, верное понимание социальной сути выведенных типов, людей.

Такой разноречивый подход вносит путаницу в оценки, делает их случайными и сугубо вкусовыми.

Зачастую также не учитываются характер фильмов, сложность тематики. Мы знаем, насколько важно для нас воплощение современной темы. Но знаем и то, что с ним сопряжены особенно серьезные творческие трудности. Не случайно многие мастера предпочитают обращаться к классике, к далекой истории. Тем более что такие картины, как правило, проходят через инстанции быстро, легко, ими все довольны — и студии и «Совэкспортфильм», их с большой охотой посылают и на международные фестивали. А к фильмам, трактующим современный материал, критерии предъявляются без стремления по справедливости оценить сложность задачи, без поддержки хотя бы частных удач, которые

* В первую очередь таким, как «Только три ночи» и «Возвращение домой».





Как говорится, нет дыма без огня... Но откуда было взяться огню, если подпольщика Бенгальского и не существовало вовсе, если он, простите, дым только... Вот канкан — это, к сожалению, реальность

часто в какой-то мере могут способствовать более широкому развитию такой тематики на нашем экране в дальнейшем.

Я говорю это для того, чтобы подчеркнуть: картинам типа «Опасных гастролей» открыт куда более свободный и легкий путь к массовому экрану, чем иным произведениям, ведущим разведку в области насущных, но сложных, еще не исследованных тем современности.

В самом деле, только этим и можно, видимо, объяснить тот факт, что даже после весьма серьезной и основательной критики сценария, а затем и отснятого материала картина все же была запущена в производство, а затем вышла на экран. Почему оказались бессильными многочисленные редакторы, члены художественного совета?

Чем объясняется не столь уж редкий запуск в производство неполноценных сценариев и выпуск на экран лент не только слабых, но иногда и дискредитирующих важные и большие темы?

Неужели многочисленные организации и опытные, знающие люди, в них работающие, не видят совершенно очевидных просчетов? А если видят, то почему не препятствуют созданию картины, заранее обреченной на неудачу?

Мне уже приходилось на одном из обсуждений высказываться об этом, и здесь я позволю себе повториться. Дело, на мой взгляд, в том, что организационные, производственные и финансовые условия, существующие в нашей кинематографии десятки лет — и тогда, когда делалось в год всего восемь-десять художественных картин, и теперь, когда их делается свыше ста,— остаются в неизменном виде, не становятся более совершенными, гибкими, разумно организованными, соответствующими требованиям, выдвигаемым временем. И это неизбежно сковывает, искусственно задерживает дальнейшее творческое развитие нашего киноискусства. Студии вынуждены идти на запуск в производство неполноценных или недоработанных сценариев по соображениям плана, составляемого по принципам промышленного производства, без учета особенностей художественно-творческого процесса.

Именно в этой инерции отжившей, неправильной системы планирования одна из причин того, что критерии строгой требовательности, высокого качества оказываются иногда забытыми, и в производство запускают что угодно, лишь бы «забить» план, лишь бы количество запускаемых «единиц» соответствовало плановым наметкам.

Не знаю, эта ли «закономерность» сработала в момент запуска «Опасных гастролей» или тут была проявлена неспособность руководящих работников Одесской студии разобраться в такой несложной задаче, какую представляла собой оценка сценария «Опасные гастроли», но суть от этого не переменилась: на экраны вышла плохая, дискредитирующая великую революционную тему картина. То есть была забыта та ответственность перед зрителями, о которой никогда и ни при каких условиях нельзя забывать. Слишком велико значение нашего кинематографа: он служит миллионам советских зрителей.

Д. Стариков

# На rendez-vous с Россией

*По поводу полемики вокруг «Дворянского гнезда»*

Вступить в разговор критиков, завязавшийся вокруг последней экранизации «Дворянского гнезда»*, с прямым напоминанием о знаменитой статье Чернышевского «Русский человек на rendez-vous», посвященной тургеневской же повести «Ася», побудило меня одно место в самом романе — в описании первого визита Варвары Павловны к Марье Дмитриевне Калитиной:

«Варвара Павловна вздохнула.

— Я слишком долго пробыла за границей, Марья Дмитриевна, я это знаю; но сердце у меня всегда было русское, и я не забывала своего отечества.

— Так, так; это лучше всего. Федор Иваныч вас, однако, вовсе не ожидал... Да, поверьте моей опытности: la patrie avant tout. Ах, покажите, пожалуйста, что это у вас за прелестная мантилья?

— Вам она нравится? — Варвара Павловна проворно спустила ее с плеч. — Она очень простенькая, от madame Baudran.

— Это сейчас видно. От madame Baudran... Как мило и с каким вкусом!..»

Вряд ли надо комментировать этот сам по себе совершенно недвусмысленный диалог, напоминая, скажем, что о Лизе Калитиной чуть выше было вскользь обронено: ей «и в голову не приходило, что она патриотка» (полвека спустя Чехов заметит в записной книжке: те, кто больше всех трудится, не употребляют слово «труд»). Совершенно очевидна здесь и та характерологическая роль, какую Чернышевский и за ним Тургенев (знаменательное совпадение!) придают иноязычным выражениям в русской речи, — прием, исчерпывающе развернутый также в «Войне и мире» Толстого. Требует объяснений другое: отчего в сегодняшнем нашем искусстве, в сегодняшнем нашем литературоведении, в сегодняшней нашей художественной критике и публицистике нет-нет, а мелькает — и в последнее время частенько — такой тип отношения к проблемам исторического прошлого и настоящего России, какому, по примеру русских классиков, не подберешь иного девиза, нежели патетическое «la patrie avant tout», иного названия, нежели жеманное «rendez-vous»...

Разумеется, сам по себе фильм А. Михалкова-Кончаловского «Дворянское гнездо» в своем обращении к некоторым мотивам произведений Тургенева нельзя рассматривать как показательный материал для ответа на этот вопрос, явствен-

* См. «Искусство кино», 1969, № 12 (статьи В. Ольгина и Л. Аннинского); 1970, № 2 (статьи А. Липкова и У. Гуральника).

но звучащий в современной нашей эстетической теории и практике; более того, ведя о нем речь, критика имела основание поддержать стремление молодых современных художников воскресить минувшую эпоху, выразить свое любовное отношение к родине в ее прошлом и в ее настоящем. Сегодняшний наш интерес к вековой национальной культуре проявляется весьма по-разному и с разными целями, порой ощутимо легкомысленными и даже ошибочными. Экранизации классических произведений русской литературы, множащиеся день ото дня, демонстрируют в этом отношении немало недостатков и промахов, на глазах приобретающих уже, так сказать, типовые черты. И все же мы поступили бы весьма неразумно и опрометчиво, если б стали вообще иронизировать над «хватающими за душу картинами родной природы и хором поселян, исполняющим народные песни», над «возможностями как следует отснять родные просторы» и т. д. Не думаю, чтобы ратованье против моды, развлекательности, облегченности, за внимание экранизаторов к философской стороне классического произведения, к мыслям автора и раздумьям персонажей могло иметь хоть какой-нибудь смысл и результат, если не отдать себе отчета в самом своем отношении к той для большинства из нас все-таки бесспорно плодотворной тяге современного искусства к «родным просторам», какая по-своему выразилась и в последней экранизации «Дворянского гнезда».

Редакция журнала «Искусство кино», открывая дискуссию об этом фильме, полагаю, справедливо усмотрела в ней не только частный, относящийся непосредственно к данному произведению, но и общетеоретический интерес. В ряду с некоторыми другими новейшими интерпретациями русской классики, в особенности же в тех комментариях, какие дают им некоторые критики, здесь есть о чем подумать на тему о патриотизме современного советского художника (которую во всем ее объеме и значении, конечно же, в одной статье не исчерпать). Она, между прочим, смыкается и с таким немаловажным предметом, как сегодняшняя судьба культурного наследия, — повод для раздумий об этом дает едва ли не каждый день, когда новый, нынешний читатель, особенно молодой, снимает с полки старую книгу, и уж тем более когда то или иное прочтение классики «объективируется» на сцене или киноэкране и затем в восприятии зрителя и критика. Конечно же, всякий раз это всего лишь один эпизод истории нашей культуры, но и всякий раз в нем по-своему выражаются и она и мы сами.

Естествен особый интерес современного критика именно и прежде всего к этой последней «составляющей» культуры — к нам самим в ней. Вряд ли требует специальных оговорок и пространных обоснований та естественная закономерность развития народной культуры, в силу которой всякое новое обращение к культурному наследию непременно диктуется потребностями нынешнего дня, осуществляется с его позиций. Экранизация или инсценировка классики, равно как и любое иное современное истолкование явлений и фактов былого, не может не принадлежать своему времени, не корениться в актуальных интересах; в конечном счете, ведь и музейно-реставраторский, «антологический» подход к прошлому, когда им ограничиваются в живом искусстве, выражает некую точку зрения на современность. Опыт советского театра непреложно доказал, в частности, что подлинный успех в работе над классическим репертуаром приходит к режиссеру, актеру, художнику, музыканту лишь при условии той внутренней творческой свободы, когда знание прошлого и сопереживание с ним сливаются воедино с гражданскими устремлениями театра, с его потребностью высказаться перед своим сегодняшним зрителем. В. Ольгин прав: «прошлое

можно или, пожалуй, даже нельзя не увидеть глазами современника».

Но вопрос о критериях оценки современного художественного истолкования классики ставят ныне даже и так: не следует ли вообще «идти, скажем, не от подлинника, канона, а рассуждать совсем по-другому, не «от текста» идя, а от жизни — от нашей, современной, теперешней жизни?» (В. Турбин). Случаи, когда сегодняшний «рассказчик» классики «не замечает, как в своем увлечении смешал то, что происходит в нем самом, с тем, что написано» у автора, которого он «рассказывает», рассматривают, как «один из возможных приемов экранизации», ибо здесь, мол, «есть своя логика — логика смены рассказчика» (А. Мачерет). Экранизацию, скажем, «Дворянского гнезда» идут смотреть уже «вовсе не из интереса к Тургеневу, а из интереса к А. Михалкову-Кончаловскому, раздумья которого о жизни есть факт теперешнего дня» (Л. Аннинский)...

Полемическую заостренность подобных суждений, категоричность противопоставления в них «подлинника» и «жизни», прежнего и нынешнего «рассказчика» не объяснишь лишь увлеченностью проблемами современности. За наивностью ссылки на опыт Шекспира (кстати сказать, в основу сюжета «Гамлета» положена старинная легенда, впервые записанная в XII веке датчанином Саксоном Грамматиком; шотландские же хроники, поминаемые Л. Аннинским, пригодились Шекспиру вовсе в «Макбете») чувствуется твердая убежденность в том, что классика, в данном случае русская классика XIX века, во всей своей идейно-эстетической конкретности, — дело для нас прошлое, позавчерашнее; недаром и В. Турбин, развивая свою точку зрения на экранизацию Тургенева, иронически ставит ее в один ряд с возможными экранизациями «Слова о полку Игореве» или «Задонщины».

Но критики, особо напирающие на современную сторону истолкования прошлого, не просто, скажем, открывают дорогу всякого рода дилетантизму (с которым, между прочим, настойчиво воевал в свое время тот же Тургенев). Беспокойство в этом отношении тех историков литературы, от лица которых аргументированно выступает, например, У. Гуральник, думаю, более плодотворно, нежели попытки искать оправдание святой простоте неведения (дескать, перед нами — молодой современник, который «гимназиев не кончал») или заметному увеличению, сравнительно с классикой, эстетических допусков (якобы окупаемых современностью взглядов художника). Всему этому имеется, однако, некая коренная причина. Очевидно, сами-то проблемы, волновавшие автора «старой» книги, представляются в таких случаях в каком-то столь новом свете, в некоем столь особом ракурсе, что позиция писателя-классика оказывается тут во многом обременительной, излишней, подлежащей решительной смене. Тургенев Тургеневым, а современность современностью — такова здесь логика.

«Очень забавляют меня шторы в моей комнате, — пишет герой тургеневского «Фауста», поселившись в дедовском имении. — Они когда-то были зеленые, но пожелтели от солнца: по ним черными красками написаны сцены из д'арленкуровского «Пустынника». На одной шторе этот пустынник, с огромнейшей бородой, глазами навыкате и в сандалиях, увлекает в горы какую-то растрепанную барышню; на другой — происходит ожесточенная драка между четырьмя витязями в беретах и с буфами на плечах; один лежит, en raccourci, убитый — словом, все ужасы представлены, а кругом такое невозмутимое спокойствие, и от самых штор ложатся такие кроткие отблески на потолок...»

Увы, былую судьбу романов виконта д'Арленкура, мода на которые, по свидетельству Белинского, прошла уже

в 1830-е годы и которые в сороковых годах критик называл не иначе, как «глупыми» и «нелепыми», ибо «надутый» автор довел в них «романтико-пиэтическое направление» до карикатурности,— эту судьбу в иных глазах, кажется, в известной мере делят уже ныне, если не сам Белинский, Тургенев и иже с ними («Читайте на здоровье...» — шутит Л. Аннинский), то, по меньшей мере, «ожесточенные драки», в которых они так или иначе принимали участие.

Историк литературы принимается сегодня с самой серьезной озабоченностью напоминать, какие мысли о будущем России, о долге и личном счастье человека «в условиях тогдашней действительности» волновали писателя; как связана фабула классического романа с мыслями автора о путях любимой родины и судьбах ее лучших людей, когда в канун реформы назревала революционная ситуация; сколь, по мнению Добролюбова, «сильною пропагандою» служила тогда, сто с лишним лет назад, «самая коллизия, избранная г. Тургеневым»... Лаврецкий и Михалевич «спорили так, как будто дело шло о жизни и смерти обоих...»,— цитирует историк литературы...

Ну чем не д'Арленкур на выцветших шторах?! Чем не шотландские хроники или что-то вроде оных?! «Играйте, веселитесь, растите, молодые силы...» Вот и играем, и веселимся, и растем. Ведь, по Л. Аннинскому, нас «интересует духовная атмосфера, не прагматические споры о частностях», и потому-де наш молодой художник «просто игнорирует схватки умов столетней давности», «он и не хочет вникать в конкретные доводы давно прошедших споров», а «взаимодействует с общим моральным климатом тургеневского мира». Одно, мол, дело — та политическая острота, какая была свойственна произведению классика в свое время, другое же — его нравственное воздействие на сегодняшнего читателя, зрителя...

Нечто подобное мы уже читали в последнее время не у одного только Л. Аннинского. Читали и о том, что «сама обстановка острой борьбы славянофилов и западников не могла способствовать возникновению того высшего творческого состояния, которое породило в 30-е годы гениальные создания Пушкина, Тютчева, Гоголя» (В. Кожинов). И — еще прямее и дальше — об «измельчающем... публицистическом налете, появившемся в 50—60-е годы в дискуссиях «Современника» и «Русского вестника» (В. Чалмаев). И — уже в обобщенной форме — о том, что «дух», «историческое самосознание» свое русский народ «не мельчил... суетно-прагматическими задачами» (М. Лобанов). Так что подмечаемые У. Гуральником в некоторых сегодняшних экранизациях и инсценировках симптомы какого-то вроде бы «недоверия» к жизнестойкости классических традиций, симптомы стремления «подновить», «актуализировать» их путем отказа от познания таких сторон и «подробностей» прошлого, которые представили бы нам его во всей подлинности и многомерной сложности, вряд ли случайны. Может быть, это незнание и нежелание знать в конечном счете призвано послужить неким оправданием для самих себя в своем сегодняшнем отношении к России и ее будущему?

Возобновляясь как факт современной массовой культуры, художественное произведение прошлого и самая личность его создателя выступают уже в качестве правдивейшего исторического свидетельства о былом. Казалось бы, тем самым оно и способно удовлетворить жгуче современный, в обыденной, привычнейшей повседневности коренящийся интерес человека к своей истории, ближней и отдаленной,— интерес, как правило, даже и в самые ветреные дни не угасающий, а то и разгорающийся с особенной силой. «Чтобы уметь создавать желатель-

ные людские отношения,— точно к нам, сегодняшним, обращаясь, записал в 1892 году в своем дневнике В. О. Ключевский,— надобно знать, как создавались действительные отношения. Знание прошедшего учит понимать настоящее, а понимать настоящее нужно». И худо, когда от недостатка исторического мышления, от пренебрежения исторической закономерностью общественного развития укореняется, как иронически замечал тот же Ключевский, «привычка к новым эрам в своей жизни, наклонность начинать новую жизнь с восходом солнца» без памяти о вчерашнем дне. Думаю, немногим лучше и память односторонняя, избирательная, неправдивая; ее противоречие достоверному историческому свидетельству, ее уклонение от истины прошлого ведет к непониманию современности (или проистекает из этого непонимания), к ошибочному представлению о будущем и о том, как его создавать (или проистекает из этого ошибочного представления).

В поисках ответа на вопрос о народности современного искусства, о возросшем интересе к национальным и классическим традициям и о противоречиях этого процесса, думается, небесполезно сегодня проследить, как по-разному решается в русском искусстве тема дворянской усадьбы.

Во всяком случае, не могу здесь отказаться от прямо-таки напрашивающегося сопоставления кинофильма «Дворянское гнездо» прежде всего с прекрасным, давним уже (1960 года), стихотворением Владимира Соколова. Приведу его целиком — оно невелико и не общеизвестно, и уж коль скоро журнал «Искусство кино» печатает иногда стихотворения, соответствующие своему «профилю», пусть оно предстанет здесь как своеобразное предвосхищение фильма и вместе с тем как современная — и, на мой взгляд, разительная — ему антитеза.

Все как в добром старинном романе.
Дом в колоннах и свет из окна.
Липы черные в синем тумане.
Элегическая тишина.
В купах вымокших — шорох вороний.
Тихо плавают листья в пруду.
Что за черт, я совсем посторонний
В этом желтом, забытом саду.
Но представьте. Под лиственной сенью
Я часами брожу вдоль оград;
Как скрывающий происхожденье,
Что-то вспомнивший аристократ.
Что мне в этих колоннах да нишах!
И как будто впервые я здесь.
И отец у меня не из бывших,
А из тех, что и были и есть.
Но с какой-то навязчивой грустью
Лезет в душу мне сырость колонн
И в садовом своем захолустье
Позабытый людьми Аполлон.

Кажется, в ощущении самой своей причастности красоте нет разногласий между поэтом и режиссером (или, по меньшей мере, его истолкователями). Но насколько же разными оказываются в их восприятии и эта причастность и эта красота! А ирония поэта и авторов экранизации (если, по примеру Т. Ивановой, затем В. Турбина и отчасти Л. Аннинского, ее можно домыслить при объяснении некоторых существенных черт фильма) — как разно она направлена и сколь разнится ее характер!..

В этих различиях, при всей их индивидуальности, ощутимо, на мой взгляд, одно существенное типическое расхождение. Сугубо лиричное, от первого лица, стихотворение, лишь «вступительным титром» намекающее на «мотивы» старинного романа, всем же строем своим откровенно принадлежащее нынешнему дню, вроде бы «совсем постороннему» былой усадебной жизни и культуре, оказывается неимоверно ближе, роднее, сопричастнее ей, нежели прямая экранизация, так или иначе воссоздающая дух и плоть прошлого... Поэт «был» тогда, как «есть» сейчас, и потому та, «прошлая» культура жива, осталась, не позабыта — от Пушкина до Блока, от тех, кто первый высек из мрамора Аполлона, и до тех, кто в сумерках уже, перед зарей новой жизни, подводил, казалось, последнюю черту под все старое искусст-

во в издательстве, названном «Мусагет»...

У одного «из тех, что и были и есть», у Николая Огарева (в известной мере послужившего, между прочим, прототипом тургеневского Лаврецкого) известно стихотворение «Старый дом». Оно заканчивается так:

В этой комнатке счастье былое,
Дружба светлая выросла там...
А теперь запустенье глухое,
Паутины висят по углам.
И мне страшно вдруг стало. Дрожал я,—
На кладбище я будто стоял.
И родных мертвецов вызывал я,
Но из мертвых никто не восстал...

Не отклоняя возможных возражений, что в современной Огареву поэзии, вероятно, есть произведения и более прекрасные, более высокие «по мысли или по отделке», Чернышевский в 1856 году (по совпадению, именно тогда сложился у Тургенева замысел «Дворянского гнезда»; в этом же году Огарев вынужден был навсегда эмигрировать из России) писал в № 9 «Современника», что стихотворение это, однако, будут повторять, «когда, быть может, забудутся все те стихотворения, которым пишем и читаем мы похвалы», ибо «Старый дом» — дом, где жил в юности Герцен, — «принадлежит истории, как принадлежат ей вообще жизнь и произведения г. Огарева: счастье, или, вернее сказать, достоинство, которое достается на долю немногим избранникам».

Вот ведь в чем еще дело, оказывается, — в принадлежности истории, у которой свои счеты с жизнью и смертью... и с искусством тоже.

Впрочем, разное искусство по-разному обращается и с историей — ведь окончательно рассуживает их лишь будущее, пусть порою довольно-таки быстро. Так, кстати, случается со всякой откровенно конъюнктурной перелицовкой произведений прошлого. Время явно уже подтвердило, например, справедливость приговора вульгарным попыткам такого недавно еще модного режиссерского «прочтения» классики, когда художественное произведение насильственно отторгалось от истории, перетолковывалось вкривь и вкось во имя «перекличек», «аллюзий» и «ассоциаций» с нашими днями.

Конечно же, связи прошлого с настоящим многосложнее, диалектичнее, глубже натянутых внешних сходств! То, что и поныне живо и молодо в «старой» книге или пьесе, нимало не нуждается в искусственном «оживлении» или «омоложении». И более: отошедшие в прошлое конкретно-исторические обстоятельства, почва, среда наложили свой неизгладимый отпечаток на реалистический образ, и отпечаток этот можно снять, стереть лишь с живой «кожей», с особостью, неповторимостью художественного лица, ибо в подлинном искусстве — это отнюдь не оболочка, не маска, не одежда, под которой скрывается, мол, некое «вневременное» (или «всевременное») содержание.

Разумеется, это вовсе не означает, будто при воссоздании ушедшей исторической эпохи все дело может свестись к формальной «реставрации» ее внешнего колорита, вещей и событий. Незадолго до выхода на экраны последнего фильма по «Живому трупу» (режиссер-постановщик В. Венгеров) в печати промелькнуло сообщение, что в нем «участвует» с огромным трудом найденный съемочной группой паровозик серии «О» («овечка»), построенный в толстовские времена, в 1902 году. Что ж, в эпизоде поездки Лизы Протасовой на санях в метель за Федей, гуляющим у цыган, паровозик «сыграл» вовсю... Но в результате режиссерская трактовка переживаний Лизы не оказалась ли далековатой от сущности драмы, какая разыгралась в семействе Протасовых, и не ближе ли к ней был памятный многим фильм-спектакль «Живой труп», снятый некогда тем же В. Венгеровым без метели, саней и без толстовских времен паровозика, но с Николаем Симоновым в роли Феди?..

В свете того поистине огромного опыта, какой уже имеет социалистическое общество в освоении художественного наследия классики — на сцене и на экране в том числе; в свете выводов, к каким мы не раз уже приходили в результате дискуссий, связанных с проблемой культурной революции, культурного строительства при социализме; в свете, наконец, современного читательского и зрительского восприятия классики задача сызнова утверждать необходимость социально-исторического понимания и истолкования старого искусства, право же, должна бы выглядеть запоздавшей лет этак на пятьдесят. Но что поделать, если давно уж преодоленные в нашем опыте ошибки нет-нет, а выказывают свою живучесть.

Любопытно, что порой внесоциальные трактовки произведений классического искусства вступают в противоречие не только со всеобщим и давним нашим опытом, но и с теми конкретными современными попытками осмысления этих произведений, какие становятся поводом для очередного нашего теоретизирования. Так, сопоставляя, в общем, довольно разносторонние оценки фильма «Братья Карамазовы» с тем, как была задумана и как оказалась осуществлена экранизация романа, и во многом соглашаясь с соображениями критики, нельзя не заметить некоторой, что ли, расплывчатости иных современных социально-политических характеристик романа (и соответственно фильма) и его действующих лиц. В рецензиях на фильм явно преобладал тон морализаторский, отвлеченно-нравоучительный. Между тем И. Пырьев предусматривал максимальное приближение к зрителю душевных переживаний основных персонажей романа с тем, однако, чтобы при этом нимало не отрывать их «от конкретной обстановки быта».

Нет, не о «паровозике» времен Достоевского была тут главная забота. Постановщик стремился сохранить «трепетный, страстный и ненавидящий протест Достоевского против социальных уродств буржуазно-помещичьего уклада». В романах Достоевского, отмечал он, «мы чувствуем... тоску и мучительную боль за маленького, простого, обездоленного человека, взятого в тиски социальной несправедливости, проникнутого жгучей ненавистью и протестом против надвигающегося капитализма». И. Пырьев не забывал, что действие романа «строится на широком фоне различных слоев общества шестидесятых годов прошлого столетия. Это требовало от нас,— считал он,— тщательного изучения эпохи, быта, обстановки и внешнего вида людей того времени».

В фильме историчность соблюдена, на мой взгляд, довольно последовательно; увлекая за собой актеров, оператора, художника задачей передать грозовую атмосферу романа, напряженный трагизм, яркость и контрастность страстей, постановщик нигде не покидал почву реальности, и жаль, что, завершая его работу, творческая группа фильма в стремлении поддержать эмоциональный накал режиссерской работы И. Пырьева, остаться на уровне его темперамента «переиграла» в сцене суда, нарушив границы правды и явно недооценив установку своего руководителя и вдохновителя на бытовое правдоподобие. Критика, в общем, не оспаривала самой этой установки, склоняясь и к признанию правомерности изобразительного решения Достоевского в цвете. Однако, на мой взгляд, всяческое подчеркивание здесь индивидуальных особенностей И. Пырьева-художника (впрочем, понятное ввиду некрологического характера большинства отзывов о последней работе режиссера) в иных статьях вело к смазыванию принципиальных основ пырьевской экранизации.

«Если бы «Братьев Карамазовых» ставил режиссер, строго следующий кодексу современной французской или итальянской кинематографии,— пред-

положил Я. Варшавский, — он, вероятно, перенес бы действие в наши дни, как это часто делают теперь на Западе с классическим романом; вероятно, он постарался бы избежать грима в прямом и переносном смысле слова, снимал бы на натуре, по возможности обходясь без декораций... От актеров он не требовал бы перевоплощения — пусть остаются самими собой в предлагаемых обстоятельствах.

Иван Пырьев ставил фильм иначе. Он вспомнил... свою театральную юность».

Вопрос о стиле постановки с полной очевидностью оборачивается здесь вопросом о ее смысле. Конечно же, Достоевского можно ставить по-разному. Но до каких, однако, пор? Всякий ли стиль был бы тут уместен? Не буду спорить насчет французских или итальянских кинорежиссеров, хотя, думаю, и здесь все не так просто. Но вот вопрос: что же получилось бы из романа «Братья Карамазовы» у советского-то режиссера, который вздумал бы перенести его действие в наши дни? Странная, право, игра ума...

«С безудержем карамазовским» — так эффектно назвал критик свою статью о последнем фильме И. Пырьева. Но можно ли сегодня, если не роман перечитав, то хоть фильм по нему посмотрев, забыть, что в карамазовском неотрывно, неотделимо присутствует и карамазовщина, о которой справедливо напомнил чуть позднее В. Кирпотин, рецензируя фильм на страницах «Правды»?

«Достоевский понимал, что в основании карамазовщины лежит социальное неравенство, богатство «десятой доли людей», — писал В. Кирпотин, напоминая о «гнилой и в то же время распаленной атмосфере карамазовщины», рождающей основные коллизии романа, о том, что «в действительности, пораженной болезнью карамазовщины, возникает и идеология, зыбкая и неуверенная, не умеющая отличить добра от зла, не имеющая идеала», наконец, о том, что «роман Достоевского пронизан чувством оскорбленной и потрясенной справедливости, сознанием, что так больше жить нельзя, что обществу, народу нужна новая органическая целостность, что нужно очистить от накипи веков, воскресить каждую человеческую личность». «Достоевский был гениальным писателем, произведения которого свидетельствовали о тупике, в который зашла капиталистическая цивилизация с ее антигуманистической моралью», — подчеркивал литературовед.

Кто скажет, что такая постановка вопроса о социальном содержании классического произведения несовременна? В чьих глазах все это может выглядеть позавчерашними страстями à la д'Арленкур на шторах? Или в мире повсюду уж «кругом такое невозмутимое спокойствие, и от самых штор ложатся такие кроткие отблески на потолок...»?

Здесь-то, думаю, в конечном счете и коренится проблема бытовой достоверности при экранизации или инсценировке классики (в истории русского искусства она, кстати сказать, возникла с особой и во многом неожиданной для режиссера и театра остротой в 1910 году в знаменитой постановке «Братьев Карамазовых» Московским Художественным). И соглашаясь, что в фильме И. Пырьева вещный мир и типажи вообще даны слишком грузно, мне кажется, нельзя не видеть при всей индивидуальности режиссерского решения принципиальной правоты постановщика, отдававшего себе отчет в том, что карамазовщина исторически порождена определенным жизненным укладом.

Режиссер, сценарист, оператор, художники «Дворянского гнезда» снова обратили нас — на другом историческом «материале» — к этому кругу проблем. По-разному истолковывая смысл того вещного мира, какой здесь воссоздан, и давая различные, подчас противоположные

оценки тому современному содержанию, какое можно здесь усмотреть, критика на сей раз в один голос отмечает, что облик и атмосфера прошлого, при всей детализации и красочности пейзажей, интерьеров, костюмов и натюрмортов фильма, все же лишены социально-исторической определенности, призваны лишь символизировать красоту усадебного дворянского быта, как ее воспринимает-де наш современник. Отсюда принципиальное невнимание создателей фильма к духовной драме тургеневских персонажей, отсюда же и «повышение» их «социального ценза», которое было отмечено уже в самой первой рецензии на фильм (Т. Ивановой): обстановка действия фильма не без оснований напомнила В. Ольгину не то временщиков XVIII века, не то непросвещенных миллионщиков конца XIX. «...Лаврецкие в подобном мире не смогли бы ни сформироваться, ни жить»,— замечает он, вторя Ст. Рассадину, справедливо писавшему, что «купаться в роскоши, которую собрал для него Михалков-Кончаловский, тургеневскому герою просто не захочется».

Какими бы, однако, ни были намерения постановщика, разговор об этом фильме (при всей его отмеченной критиками непоследовательности) сам собой перерастает рамки вопросов о принципах экранизации классики, оборачиваясь в конечном счете спором о понимании исторического прошлого — а значит, и настоящего и будущего — русской культуры.

Красота — слово, на разные лады склоняемое в статьях о фильме «Дворянское гнездо» и даже вынесенное иными критиками в заглавие,— вот, кажется, ключ к проблеме... Но сколько же копий сломано, ломается и еще скрестится вокруг самого этого понятия!

В декабре 1913 года в Петербурге начало выходить двухнедельное иллюстрированное издание «Столица и усадьба» с весьма характерным подзаголовком: «Журнал красивой жизни». Он посвящался «светской жизни наших столиц, спорту, охоте, коллекционерству, и, особенно, жизни русской усадьбы в ее прошлом и настоящем».

«...Недавнее русской усадьбы с ее своеобразной жизнью уходит в прошлое,— объясняла свою программу редакция журнала.— Меняется быстро и жизнь города, многое становится лучше, а иного жаль... Сколько погибло произведений искусства, вдохновения человеческой мысли, благородных традиций, красивой старины в тех старых усадьбах, в домах, даже в отдельных предметах, которые разрушены уже временем или самим человеком.

Красивая жизнь доступна не всем, но она все-таки существует. Она создает те особые ценности, которые станут когда-нибудь общим достоянием. Хотелось бы запечатлеть эти черточки русской жизни в прошлом, рисовать постепенно картину того, что есть сейчас, что осталось, как видоизменяется, подчеркнуть красивое в настоящем.

Эту задачу ставит себе редакция».

Не нужно думать, будто редакция «Столицы и усадьбы» просто призывала закрыть глаза на все трудности и противоречия действительности, уйти от них в «красоту». Никто не поверил бы журналу, рисующему современную российскую жизнь лишь «красивой». Напротив! «Радостного так мало в жизни, что его, казалось бы, надо подчеркивать, как можно больше говорить о нем»,— таким меланхолическим признанием открывала редакция приведенную выше программу своего журнала в первом его номере. «...Жизнь скверна, тяжела, уродлива... Но нужно выискивать крупинки радостного, красивого»,— повторялось в номере третьем. С началом мировой войны позиция журнала не изменилась. «Нет в мире той силы, которая могла бы выбить из колеи необъятную Русь...— провозглашала редак-

ция.— Наш журнал, по самой своей программе, по своему девизу «красивая жизнь» не должен, кажется нам, ни в чем отступать от прежнего содержания... Война пройдет, за нею ждет Россию еще большее величие, а в теперешние трудные минуты каждый должен, кажется нам, по мере сил спокойно делать свое дело...»

Пространность этих выписок из справедливо забытого ныне, довольно скоро окончившего свое зыбкое существование журнала (к которому передовая русская интеллигенция, судя по воспоминаниям, относилась весьма скептически, ощущая лакейскую буржуазность его поползновений приобщить читателя к «светскости») извиняется сегодня, мне кажется, наглядностью того простодушия, с каким теми поистине двухнедельными претендентами на вековое культурное наследство России было сформулировано и осуществлялось известное представление о красоте, в некоторых оттенках или гранях своих, кажется, не совсем чуждое ныне и кое-кому из нас...

Попытаемся, однако, понять себя правильно, такими, какими мы «и были и есть» в действительности, а не только в разгоряченном воображении. Отталкиваясь от фактов нашего небрежения историческим прошлым, от всякого рода вульгарных его истолкований, от упрощенческих социологических схем и т. п., опечаливая и возмущая себя и читателя мартирологами погибших за последние полвека ценностей архитектуры, изобразительного и прикладного искусства, сетуя на забвение ряда добрых обычаев, обрядов и т. д., можно ли нам не помнить, чтó социалистическая революция дала старой культуре, уходившей в прошлое, погибавшей, разрушавшейся под руками предреволюционных «хозяев» России? Или зрителю нынешних «коллекций», посетителю нынешних «кунсткамер» вольно не замечать слона?..

«Толстой-художник известен ничтожному меньшинству даже в России,— отмечал Ленин в 1910 году.—Чтобы сделать его великие произведения действительно достоянием всех, нужна борьба и борьба против того общественного строя, который осудил миллионы и десятки миллионов на темноту, забитость, каторжный труд и нищету, нужен социалистический переворот». Художественные произведения Толстого, предрекал тогда вождь революции, «всегда будут ценимы и читаемы массами, когда они создадут себе человеческие условия жизни, свергнув иго помещиков и капиталистов».

Да, такой подход к классическому наследству разительно отличался от многих тогдашних воздыханий об уходившей в прошлое, погибавшей, разрушавшейся старой культуре. Странно, что кому-то из нас нужно ныне объяснять: только такая позиция «политики, партийности, классовой розни» одна лишь по-настоящему и могла сохранить для нас, нынешних, «те особые ценности», которые, по прекраснодушному обещанию «журнала красивой жизни», должны были стать «когда-нибудь» общим достоянием.

Не знаю, мог ли фильм, подобный нынешнему «Дворянскому гнезду», быть воспринят в 20-е годы как кощунство; если и ощущается некоторая доля возможности в этом предположении Л. Аннинского, то оно ведь обоюдоостро, относится не только к той эпохе, а и к нынешнему фильму... Но твердо знаю, что это он, «человек 20-х годов, вытягивавший страну из разрухи», сохранил и то лучшее, что осталось от прошлого. Не надо бы нам кощунствовать в нашем стремлении преодолеть кощунства!.. И во «всё более нарастающем у нас интересе к прошлому», которое, по ходячему представлению о нынешнем этапе развития нашей культуры, усматривают в современности многие критики, В. Ольгин в их числе, надо бы нам видеть

закономерное и естественное продолжение того первого дня социалистической эры, который, между прочим, положил начало организованной охране культурных ценностей народа, — точка зрения, которая, полагаю, только и может на деле способствовать немаловажной задаче отделить в нынешнем нашем общем «интересе к прошлому» зерно от плевел. Негоже нам здесь, как и в иных других областях нашей полувековой истории, уподобляться тому персонажу народной байки, который, съев бублик после трех калачей, пришел к глубокомысленному выводу: впредь на калачи не тратиться — вот ведь, бубликом сыт...

Обращаясь вскользь к вопросу о «сложной проблематике общественного развития» тургеневской России в ее «конкретных классовых коллизиях», Л. Аннинский не мог не заметить, что современный художник, обходящий эту проблематику и эти коллизии, оказывается далеким не только от «выявления ведущих тенденций исторического материала», но и от «всей духовной сути современного человека», ибо таким образом затрагивает «не все и даже не главные душевные струны в нас». Признание важное, хоть и основательно подпорченное соображением, будто красота и гармония, воплощенные в «созданных в ту эпоху культурных ценностях», способны иметь некий смысл в дистиллированном виде, так сказать, «очищенные» от этой самой «сложной проблематики» своей, и будто можно всерьез играть на одних душевных струнах, не ведая других. «Нынешняя тяга к красоте старины не противоречит коммунизму...» — пылко формулирует критик, рассуждая о нашей «жажде гармонии», о «стабильности мира», создающего реальный гуманизм, но получается, будто все это не имеет прямого отношения к чему-то главному в нас и в наших целях: мол, «сказка» сказкой, а «проблемы» проблемами. Трудно, мне кажется, больше скомпрометировать «нынешнюю тягу к красоте старины»...

Кто не подпишется ныне под словами о том, что в меняющейся жизни многое становится лучше, а иного жаль! Даром ли 8 ноября 1917 года в приказе наркома просвещения по бывшему Министерству двора говорилось: «Художественно-исторические комиссии... прошу продолжать начатую работу по проверке, описи, приемке дворцового имущества и составлению художественно-исторического каталога всех выдающихся и заслуживающих внимания в художественном и историческо-бытовом значении предметов... при участии правительственных комиссаров...» Но, полагаю, нельзя не видеть и существенной, принципиальной разницы в основе, на какой с самого начала подходили к вопросу о сохранении культурных ценностей прошлого мы и, фигурально говоря, подписчики и редакция «Столицы и усадьбы», чью работу по учету и каталогизации мы, впрочем, просили продолжать (в скором времени эту просьбу пришлось дополнить категорическими запретами прежним владельцам и любителям старины разбазаривать национальное достояние зарубежным покупщикам). Тут-то со всей реальной, практической очевидностью раскрылась перед нами связь между красотой и политикой, партийностью, классовой рознью.

Вернее сказать, раскрылась с особой остротой и ясностью. Ибо уже и раньше над старой русской культурой воистину нависла туча «классовой розни» иного порядка: «недавнее прошлое русской усадьбы с ее своеобразной жизнью», столь, казалось бы, милое сердцу любителей «красивой жизни», уходило в небытие вовсе не само по себе, но вытесняемое соединенными, хоть и вступавшими друг с другом в противоречивые отношения усилиями старых и новых своих «хозяев» — дворянина и буржуа.

Их разделяло многое — и прежде всего, конечно, те прозаические две тысячи сто рублей годовых процентов, которых не могли уже платить в банк владельцы именьица Михалкова в чеховском рассказе 1886 года «Чужая беда». Конечно, Степе Ковалеву, новоиспеченному кандидату прав, покупающему «родное гнездо» вконец разорившегося надворного советника Михайлова, не были вовсе чужды представления о красивой жизни! С первого дня свадьбы мечтали молодожены Степа и Верочка о своем маленьком «поэтическом уголке», и, осматривая имение, Ковалев, помимо соображений насчет рационального хозяйствования — скотоводства, лесоводства, рыбоводства и прочего, — подмечает и то, что вид на имение не дурен, и что дом «выглядывал поэтично, скромно и добродушно, как старая девствующая тетка», и что пруд — «это красиво»... О Верочке же и говорить нечего; в 1913 году Верочка наверняка подписалась бы на журнал «Столица и усадьба», выискивающий для нее в жизни «крупинки радостного, красивого»: тут ей, помимо всего отмеченного выше, и про крепостную актрису, и про цыганское пение рассказывали, и великосветский бал в русских костюмах á la бояре показывали, и жажду гармонии утоляли...

Словом, не опасайся мы ныне прослыть вульгарными социологами, в предреволюционном, если воспользоваться ходячей ныне формулировкой, «все более нараставшем у нас стремлении к прошлому», можно было бы осознать и опосредованное, косвенное, эстетическое отражение того политического союза, в какой с русской монархией, с русским дворянством вступала российская буржуазия...

Но остережемся вульгарной социологии. Заметим лишь, вернувшись к помянутому чеховскому рассказу: при всем том, что под пером зрелого писателя все эти темы получили затем в «Вишневом саде» (ограничимся здесь лишь его упоминанием) неизмеримо более развернутое, многостороннее и сложное освещение, уже тогда Чехов-демократ, как истинный наследник, ощутил в Ковалевых их чуждость усадебному «гнезду» со всеми его радостями и бедами, сколь ни сентиментальна Верочка в своем сочувствии Михайловым и как ни соблазняла ее «чисто романтическая сторона дела: темные аллейки, уженье рыбы, душистые ночи...» Рассказ заканчивается таким абзацем — в него стоит сегодня вчитаться: «Когда Ковалевы перебрались в опустевшее Михалково, то первое, что бросилось в глаза Верочке, были следы, оставленные прежними жильцами: расписание уроков, написанное детской рукой, кукла без головы, синица, прилетевшая за подачкой, надпись на стене: «Наташа дура», и прочее. Многое нужно было окрасить, переклеить и сломать, чтобы забыть о чужой беде».

Сколь ни жестко, быть может, в «элегической тишине», какую навевают на душу эти строки, прозвучит формулирование здесь главного вывода, к которому, полагаю, нельзя не прийти в результате даже и беглого обдумывания некоторых высказанных соображений и фактов в их внутреннем сцеплении, все же решусь на такой диссонанс, ибо глубоко убежден, что вывод этот, при всей грубости своей, по существу-то не противоречит человечности чеховского отношения к «чужой беде» и в конечном счете объясняет главное в без... скажем, безлюдном фильме «Дворянское гнездо» и в некоторых попытках эту самую «безлюдность» обосновать.

Одно отношение к родине, к ее прошлому в частности, лучше всего можно было бы выразить пышным иноязычным изречением «la patrie avant tout». Сколь ни велика и очевидна разница между прямотаки полярными характерами, какова Варвара Павловна Лаврецкая или Лю-

бовь Андреевна Раневская, Вольдемар Паншин, Степа Ковалев, Ермолай Лопахин... — разве для всех них родина не «avant tout»?.. Этого рода патриотизм принципиально разнится с тем трудно, кажется, и на родном-то языке выразимым чувством сопряжения своей судьбы с судьбой отчизны, какое сказалось некогда, к примеру, в лермонтовском стихотворении, по справедливости характеризованном Добролюбовым в памятных, очевидно, всем нам строках статьи «О степени участия народности в развитии русской литературы»: поэт «становится решительно выше всех предрассудков патриотизма и понимает любовь к отечеству истинно, свято и разумно», так что «полнейшего выражения чистой любви к народу, гуманнейшего взгляда на его жизнь нельзя и требовать от русского поэта».

Да, вот здесь-то, в проблеме н а р о д н о с т и современного нашего взгляда на прошлое, кажется, и получает свое разрешение вопрос о конкретном историзме современной трактовки классического произведения.

Здесь, однако, не решит дела простое противопоставление «красоты» и «конкретных классовых коллизий», по существу выхолащивающее человеческое содержание и того и другого, делается ли это в оправдание «красоты старины» или, напротив, из опасений «приукрасить тургеневскую Россию», в чем упрекает фильм «Дворянское гнездо» Ст. Рассадин.

Терзаясь невозможностью быть счастливым, тургеневский Лаврецкий думает в отчаянии: «...Предъяви же свои права на полное, истинное счастье! Оглянись, кто вокруг тебя блаженствует, кто наслаждается? Вон мужик едет на косьбу; может быть, он доволен своей судьбою... Что ж? Захотел ли бы ты поменяться с ним? Вспомни мать свою: как ничтожно малы были ее требования, и какова выпала ей доля? Ты, видно, только похвастался перед Паншиным, когда сказал ему, что приехал в Россию затем, чтобы пахать землю; ты приехал волочиться на старости лет за девочками...» Не думаю, чтобы это настроение могло, как это получается у Ст. Рассадина, стать ключевым в нашем обращении к прошлому России. Критику недостает в фильме «тягостных воспоминаний» Лаврецкого, «памяти о матери-дворовой и об унижениях, пережитых ею», мысли «о том, как свою помещичью роль согласовать с требованиями общечеловеческого и общенационального блага» и вообще всего того, «что важно было для Тургенева, что он предчувствовал и понимал, что было порождением и осуждением реальной российской действительности».

Но ведь раздумья Тургенева об исторической роли дворянской интеллигенции, об отношении дворянского интеллигента к народу и о его долге перед родиной — это раздумья, вылившиеся в р о м а н, человеческие «коллизии» которого невозможно свести к таким общим формулам, — во всяком случае, непосредственное читательское восприятие его, как и восприятие современного художника, взявшегося за его образное воспроизведение, не может удовлетвориться этими общими социологическими формулами. Л а в р е ц к и й мог отнестись к с е б е с чрезмерной жестокостью; но мы-то вместе с Тургеневым понимаем драму его любви, драму всей его жизни и, кажется, не склонны клеймить его «помещичью роль», как и его «волокитство на старости лет»?..

Думаю, упрощающая мысль критика не случайно ищет здесь опору в сопоставлении Лаврецкого с Пьером Безуховым, с Константином Левиным — толстовская «мысль народная» и «мысль семейная», по-своему выразившая качественно новый этап в развитии русской общественной мысли, столько же помогает здесь глубже понять Тургенева и его героев, сколько и отойти от их с о б с т в е н н ы х переживаний и

проблем, ощутить их вчуже современности.

Любопытно, что то же самое антиисторическое сопоставление тургеневского героя с героями Толстого может служить подспорьем и в попытке обосновать противоположную позицию, проглядывающую в статье В. Ольгина.

Толкуя о воскрешении тургеневской эпохи с позиций современности — эпохи «во всей ее вещности», в самом ее «быте», в неповторимости ее «облика и атмосферы»,— В. Ольгин всячески напирает на культурную роль «среднего дворянства», отмечает, что люди всемирного размаха — от Пушкина и Лобачевского до Толстого и Менделеева — возрастали именно на этой «почве» рядовых деятелей русской культуры из образованного дворянства, подчеркивает «необычайную важность» того, что действие «Дворянского гнезда» начинается в 1842 году, когда закончилась целая эпоха в развитии «среднего дворянства»,— как раз в 1842 году оно, в частности, раскалывается на славянофилов и западников — и т. д.

Передовая русская культура насильственно отторгается здесь от своих народных корней, чохом сводится на «почву» дворянскую; явлениями одного порядка представляются В. Ольгину и намерение Лаврецкого «пахать землю», и хозяйственная деятельность Евгения Баратынского в Муранове (кстати заметить, во многом вынужденная), и земледельческие труды толстовского Константина Левина и самого Толстого (очевидно, равно во все периоды его жизни)... Право же, остается переадресовать автору статьи его суровую укоризну тем, кто способен «играть» по-настоящему серьезными вещами!

Разумеется, ни вульгарному социологизму (выразится ли он в требовании с помощью «Дворянского гнезда» прямо заклеймить помещичье землевладение или, напротив, восславить мнимую способность образованного дворянства к «образцовому хозяйствованию» на почве изжившего себя крепостничества), ни вульгарному эстетизму с его попытками «убрать цветами» хоть «уголок» — ни тому, ни другому в любых их вариациях не под силу подлинное осмысление прошлого, настоящего и будущего родины. И сколько ни наговорено вокруг понятия «народное самосознание», кажется, в нем уже как бы и заложен ответ на вопрос о том, какая позиция здесь действительно плодотворна и потому предпочтительна: сознавать себя, какими были, есть и будем, искать и находить в национальном прошлом свое.

Мир красивых вещей, который заполонил экран в «Дворянском гнезде» А. Михалкова-Кончаловского; тот пафос, с каким сняты в нем пейзажи, интерьеры, портреты; эпизод у барышника; символическая крестьянская девочка, наконец,— все это, конечно же, попытка перевести в эмоционально-зрительный ряд все ту же общую нашу думу о судьбе родины, о ее величии и красоте. Но наше убеждение в том, что «нет в мире той силы, которая могла бы выбить из колеи необъятную Русь», имеет опорой реальную историческую преемственность поколений, итог и новое продолжение которой — наша сегодняшняя жизнь. Передать сегодня на экране точку зрения на былое, свойственную тем, кто «и был и есть»,— такова задача советского художника, обращающегося к отечественной классике, к прошлому России. Он ведь не на rendez-vous к ней пришел — ему без нее не жить.

**Продолжаем обсуждение проблем, поднятых в статье В. Санаева («ИК», 1969, № 8) и в опубликованных в нынешнем году статьях А. Демидовой (№ 1), Р. Адомайтиса (№ 2), М. Булгаковой (№ 3).**

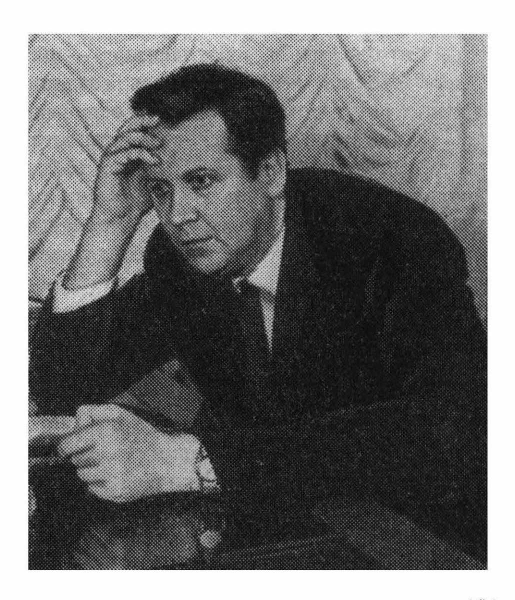
**В № 6 дискуссию продолжит Н. Губенко.**

Андрей Попов

# Нет искусства без полной отдачи

Статья В. Санаева, опубликованная в 8-й книжке журнала «Искусство кино» за 1969 год, написана человеком, болеющим за наш кинематограф, и содержит много бесспорно правильных положений. Это хоть и небольшой, но взволнованный экскурс в историю советского кино, это размышления одного из интереснейших киноактеров о некоторых проблемах героического в киноискусстве наших дней. Мне понятно его беспокойство по поводу «соблазна простоты», потери «масштаба героя, его подлинности и его жизненной сущности», отсутствия крупного героического характера. Но из всего этого несомненно важного разговора я бы выделил то, что особенно волнует меня — актера, то, что я бы определил как этическую основу мастерства: ответственность актера за свою роль, за судьбу картины или спектакля в целом. Но по порядку...

Может быть, я не очень точен в определениях, но, помнится, в разговорах о кино часто приходилось слышать, что театральная условность противопоказана кинематографу и что кино не терпит неправды в изображении жизни, боится и бежит фальши. Но неужели под правдой надо понимать всего лишь достоверность интерьера, пейзажа... и актера? Неужели, молясь этой достоверности, с одинаковым успехом можно снять и актера и лошадь? Когда кто-нибудь из деятелей кино начинает страдать из-за отсутствия больших актерских созданий, крупных масштабных характеров, то чаще всего упреки — справедливые, не спорю — выслушивают драматурги и режиссеры. Но почему от актера в кино так мало требуют, почему он остается в стороне? Я говорю «в стороне» с уверенностью, опираясь на свой



опыт работы в кинематографе. Не обвиняйте меня в нескромности, но от меня, актера, там мало требовали, далеко не полностью использовали мои возможности. Может быть, они не нужны, может быть, актерский типаж и ножницы режиссера все-таки самое главное в кино? «Что вы! — скажут мне.— Конечно, актер, только он, способен воссоздать жизнь человеческого духа. Вспомните работы Смоктуновского, Ульянова, Плотникова, Папанова, Демидовой».— «Ну, а еще, еще?» Назовут еще пяток фамилий. Но ведь фильмов великое множество, и в каждом играют актеры, а...

Недавно мои ученики, теперь уже студенты второго курса режиссерского факультета ГИТИСа, сдавали экзамен по актерскому мастерству. Хорошо показались и в этюдах и в отрывках. Их хвалили, некоторыми даже восторгались. Я спросил: «Многие ли из вас, репетируя или играя для зрителя, настолько прониклись ролью, сумели ее прожить, что были потрясены предложенной ситуацией, обстоятельствами, в которые попадает ваш персонаж. Я не жду от вас истерик и инфарктов, но, скажем, можете вы искренне заплакать от чувств, переполнивших душу, побледнеть или залиться краской... ну, хоть кто-нибудь?» Согласились — нет. А ведь от них не требовалось создания сложных образов — задания основывались в основном на их собственном внутреннем мире, их нервах. Значит, работа в полсилы. Но без полной отдачи нет искусства. Как нужно взволноваться ролью, чтобы передать зрителю ту меру чувств, которая и его взволнует? Необязательно падать в обморок на репетиции, но важна позиция: ухожу ли я в работу, ничего не оставляя, не жалея себя, или работаю где-то «вприкуску с материалом». Важно научиться себя тратить — это одно из условий творчества.

Я актер театральный. Исповедую систему Станиславского, о которой еще и сейчас много спорят, но стройнее и действеннее которой для работы с актером как в театре, так и в кино, никто пока ничего не придумал. Опыт работы убеждает меня: путь создания образа, сценического или экранного, один — долгий и сложный путь поисков внутренней правды. Постепенно узнаю я о своем герое главное. Не уничтожая, не подменяя себя, а опираясь на свои нервы, разум, сердце, выстраиваю жизнь другого человека. Я должен смотреть на мир его глазами. Дело не в гриме, не во внешнем неузнавании, а в том, чтобы зритель увидел другие глаза...

К сожалению, в кино возможности для такой работы ограничены. Репетиционный процесс там если не совсем отсутствует, то очень недолог. Больше идут оговоры «ви́дения» режиссером той или иной сцены, а в результате проникновение актера во внутренний мир человека неточно, эскизно. Зачастую не хватает ни времени, ни возможности докопаться до авторского замысла, в итоге роль, образ — какая-то остановка на полпути... В кино часто приходится слышать от режиссера: «Давайте не будем сейчас репетировать, а то мы эту сцену заговорим, она получится неживой, заштампованной. На съемке соберемся, сделаем». А я думаю, что беда многих фильмов и отдельных актерских работ заключается как раз в том, что, стремясь к свежести, к первичности выражения чувств, актер импровизирует на съемочной площадке, не выстроив внутренний мир своего героя, и потому опускается до уровня примитивной житейской правды, не вдохновленной изнутри большим переживанием. Режиссер, да и ты сам порою удовлетворены: нигде не наигрываешь, естествен, прост... И все-таки жизнь осталась за кадром, стала синхронной... с твоим сегодняшним самочувствием, твоим сегодняшним благополучием. Образ подменяется твоим личным опытом. Этого, к сожалению, мало.

Не могу не согласиться с Аллой Демидовой, продолжившей разговор о современном актере в первом номере журнала за этот год: «Сложный духовный мир человека

наших дней, в судьбах которого преломляются значительные, конфликтные и тревожные проблемы времени, требует от актера, чтобы он сам был на уровне этих проблем, чтобы он мог встать вровень со своими героями».

Так бывало и со мной. Например, сыграл я в фильме «Палата» роль Новикова. Смотрю потом картину: все вроде бы правильно, все, как говорится, «по правде» — и самочувствие, и настроение, и взаимоотношения с партнерами. Только все мелковато, нет яркости, не хватает прожитого, пережитого з а к а д р о м. И еще раз убедился: какая бы спокойная сцена ни была, нельзя начинать ее с «нулевого» состояния. Опять-таки — я повторяю — нужна в работе над ролью полная отдача, безжалостная трата мыслей, нервов, сердца. А работа в полсилы унижает художника, противопоказана искусству.

Что же тогда удачи, которых не так уж мало в нашем киноискусстве, всего лишь результат благоприятного стечения обстоятельств? И это. Хотя, разумеется, наш экран богат действительно блистательными, истинно творческими достижениями. Но из-за отсутствия времени на тщательную подготовку, на длительные репетиции подчас самым важным становится... совпадение человеческой сущности актера с характером, который ему предстоит воплотить. Такое совпадение — необходимое условие для возникновения сложного и интересного образа. Необходимое, но недостаточное. Потому что здесь возможен самообман, подмена личности инерцией актерского амплуа, суммой определенных внешних данных. Цена такого успеха в роли невелика, и это обязательно выявится в последующих работах актера. Недаром мы так часто, к сожалению, становимся свидетелями бесконечного проигрывания одного и того же знакомого до одури характера. А вторичность — это уже не искусство. Настоящие актерские свершения возможны — я убежден — лишь когда талант и мастерство освещены богатством внутреннего мира актера, активностью и страстностью его гражданской позиции.

Скажем, для меня было откровением исполнение Роланом Быковым роли Трубача (я не помню его имени) в фильме «Звонят, откройте дверь». Вроде бы уже все знаешь про актера, и каков он, и что может, а он как раз тут-то тебя и удивил неожиданностью. Сыграть такую роль, на первый взгляд, легко — разложи характер по полочкам: здесь он мягок, здесь добрый, здесь честный, здесь решительный... И — в результате — тот же «голубой» герой, хоть и есть в нем что-то от «Шинели» Гоголя. А сейчас в возможность такого результата даже трудно поверить, настолько Быков живет в роли, и живет такой богатой внутренней жизнью, так естественно и сложно взаимодействует с окружающим миром, так не просты его контакты с людьми, разнообразны и оправданы реакции на события, происходящие вокруг... Или Евгений Евстигнеев. Кто может сказать, какое у него амплуа? В каждой роли он необычен, неожиданен, ярок...

И вот тут я должен возразить Алле Демидовой. Она права, утверждая, что актер должен раскрывать всю глубину характера, передавать сложную гамму чувств, уметь выявить не только второй, но третий, пятый, десятый план роли... Но вряд ли справедливо относить это умение только к актерам нынешней генерации. Разве не присуща эта способность таким великолепным актерам, как Хмелев, Щукин, Черкасов, Марецкая, Добржанская? Достаточно вспомнить хотя бы, скажем, многогранный образ профессора Полежаева в «Депутате Балтики», чтобы опровергнуть мысль Демидовой. Лучшим актерским работам советского реалистического кинематографа и ранее была свойственна подлинная сложность жизненной правды, правды искусства.

Мы много рассуждаем о природе героического в жизни и искусстве, требуем появления на сцене и экране настоящего героя наших дней. Справедливо ли это? Безусловно. Искусство не имеет права проходить мимо того, что существует

в жизни. Только нужно внимательней искать то, что типично для современного человека, выявлять лучшее, что в нем есть и проявляется в трудные, ответственные моменты. Как проявлялось, например, в бою под Брестом или Курском. Я все думаю, хочу себе представить: как они дрались? Уверен, среди них были люди разных характеров, вкусов, привычек. Наверное, в мирной размеренной жизни мы бы не обнаружили в них ничего героического. А в бою? Их никто не убеждал, не подталкивал — они сами не могли иначе. Потом можно спрашивать, о чем ты думал в бою: о Родине, о матери? Нет, только об одном — не пустить врага, уничтожить, отогнать. Патриотизм, чувство родины — это все глубинное. А мы часто искусственно пытаемся вытащить это глубинное на поверхность и — фальшивим.

Говоря о герое, мне представляется неверным разделять фильмы по формальному, тематическому признаку: картина о рабочих, о колхозниках, о военных. Люди... Их ведь волнуют не только дела завода, их интересы гораздо шире, им под силу большие, общечеловеческие проблемы. Я живо помню фильм М. И. Ромма «Девять дней одного года». Пусть я не знаю условий работы и жизни физиков, конкретных деталей их бытия — возможно, с этой точки зрения есть в картине какие-то неточности. Но я увидел живых, интересных людей, они думают, ищут, страдают, радуются. Они даны в развитии. Неординарность человеческих взаимоотношений и характеров, мощь духовной жизни — все это было внове, непривычно, неожиданно. Все это притягивало меня, давало пищу для размышлений, фантазии. Или «Твой современник» Ю. Райзмана. Какое отношение имеет большинство из нас к способу добычи каэтана из нефти? Но люди, их сомнения, их убежденность, их страстность интересны и близки тому кругу проблем, которыми мы сейчас живем. А вот, скажем, к фильму «Доживем до понедельника» у меня отношение двойственное. Гражданская позиция драматурга и режиссера предельно ясна и, думаю, ни у кого не вызывает возражений. Справедливость, честность, уважение к человеку, воспитание правдой — мысли и чувства картины привлекают и радуют меня, зрителя. Но не все устраивает актера-профессионала. Да, есть живость и достоверность во многих сценах, есть точность отношений, подсмотренная режиссером вместе с актерами, но есть и надуманность. Я не мог понять, почему герой мучается, когда ясно видит отношение к себе новой учительницы. Как играть такой заданный, ничем не обоснованный конфликт? Он ей нравится, она ему нравится — так в чем причина страданий? Есть? Тогда надо ее вскрывать. Потому что сюжетная неправда всегда оборачивается против актера. Хорошо играет В. Тихонов, но когда начинаются эти псевдострадания...

Опять вынужден сослаться на свой опыт. В любой роли я всегда стараюсь найти очень конкретную, свою, особую, субъективную правду. Только она дает мне возможность быть свободным, уводит от заданности, результативности. Мало знать, что хочешь показать, надо прийти к этому через ткань ежесекундных размышлений, поступков. А вот когда эта субъективная правда найдена, мне становится легко «выстраивать» всю роль. Например, мне было интересно играть в фильме Т. Лиозновой «Память сердца», хотя и к сценарию и к фильму можно предъявить немало претензий. Английский летчик, я приезжаю в Россию, где когда-то воевал, помогал победе над общим врагом. Тогда было очень трудно, а сейчас меня водят по колхозу и стараются, что называется, показать товар лицом. Можно было ограничиться трафаретом: я должен был восхищаться, ахать и т. п. Но я решил (и сценарий мне в этом помог), что мой англичанин достаточно умен, чтобы понять желание хозяев показать гостю все самое лучшее, и в то же время чтобы не совсем поверить такому абсолютному благополучию. Мой герой отнесся ко всему этому с мягким юмором. Но памятью сердца, не забывшего женщину, когда-то его спасшую и погибшую, он

в конце концов почувствовал прекрасное, что скрыто в незнакомых ему людях. Это-то и стало моей субъективной правдой образа.

Вообще, вопрос — правда или правдоподобие? — один из основных в современном искусстве. Я уже говорил о мнимой простоте, когда напряженность внутренней жизни подменяется всего лишь органичностью, естественностью сиюминутного существования актера на сцене или экране. Поясню подробнее. В театре я репетировал дядю Ваню. И тут я неожиданно понял, что Чехов — беспощадный и жестокий драматург, потому что все им написанное написано кровью. Мы привыкли говорить: чеховская интонация, мягкость, полутона, но это все форма, а сущность там кровоточащая. Вот дядя Ваня... К сорока семи годам он убеждается, что люди, на которых потрачена вся жизнь, ничего не стоят, все, что он пытался сделать для них, вся польза, которую он мог принести своей жизнью,— все оказалось на поверку мыльным пузырем. Как уложить его чувства в спокойное течение диалогов? Как вместе с Чеховым проникнуться ненавистью ко всему, что уничтожило в Войницком человека? И со всем этим выйти на сцену и не кричать, не харкать кровью, а говорить просто... Но за этой простотой показать всю сложность человеческой психологии, глубину трагедии личности. Сыграть такое нельзя — ни жестом, ни мизансценой, да и интонацией этого не передашь. Нужно не спать ночи, писать внутренние монологи, нужно прожить, наполнить себя горем чужой жизни, чтобы выйти на сцену и все это горе было в твоих глазах. Вот тогда будет истинная простота и правда искусства, а не внешнее правдоподобие.

В работе над ролью я, как и многие другие актеры, всегда иду от себя. Если мысли и чувства героя мне не свойственны, вступает в силу фантазия. По сравнению с дядей Ваней моя жизнь благополучна: занят любимым делом, много играю... Тут я не смыкаюсь с ним. Как почувствовать его состояние? Как встать, скажем, в роли Ивана Грозного на позицию человека, убившего сына? Я должен вызвать в себе близкие, пусть незначительные по сравнению с таким событием ощущения и поднять их до масштабов трагедии. Сумею — тогда там, в зале, найду отклик у зрителя. Весь смысл нашего искусства, чтобы после картины или спектакля человек задумался над своей личной судьбой. Этот механизм воздействия не прост, не прямолинеен, но он существует. Для меня дороже любой хвалебной рецензии был бы, скажем, такой случай. Пришел, предположим, какой-то человек домой со спектакля «Смерть Ивана Грозного» и говорит себе, что надо, действительно надо, не на словах, а на деле, зажить по совести, стать лучше, добрее. Он, хочу я представить себе, на спектакле ужаснулся тому, что делает с человеком совесть, когда она нечиста, сузил мысль пьесы до своего личного бытия, и ему захотелось стать чище.

Наивно? В жизни так не бывает? Не знаю... Во-первых, о случае, который только что описан, мне рассказывали, а во-вторых, если б такой случай и не был, то — должен был быть. Ведь только ради возможности такого случая стоит играть в кино и театре, то есть тратить себя, не скупясь и не жалея свои нервы, сердце...

А может ли произведение искусства добиться такого эффекта, если твой герой поверхностен и примитивен, если он не живет интенсивной внутренней жизнью, если не создан полнокровный, живой и абсолютно конкретный характер? Какие бы благородные поступки ни совершала схема, какие бы правильные мысли она ни изрекала, зрителей они не взволнуют. Идея без образа не звучит в искусстве в полную силу. Плакатность изображения, обнаженная декларативность мысли изжили себя. Нельзя на сцене или экране живой человеческий характер подменять лозунгом. Не подействует. Только — от сердца к сердцу. Только огромное напряжение, полная самоотдача в роли. Нужно использовать все свои внутренние накопле-

ния, талант, опыт, чтобы какой-то стрункой собственной души отозваться на события в жизни своего героя, и тогда ты, может быть, проживешь его жизнь. Надо, надо тратить нервы и сердце. Без этого ничего не получится.

В этом я целиком солидарен с другой участницей дискуссии — Майей Булгаковой.

Все, что я говорю, я хотел бы в равной степени отнести и к театру и к кино, хотя снимаюсь в последнее время я мало. Не так уж много ролей предлагают, а то, что предлагают, кажется неглубоким, не волнует. Роль, которую мне хочется сыграть, вероятно, еще не написана, о ней можно только мечтать. Хотелось бы сыграть характер страстный, может быть, даже неистовый. К тому же меня очень привлекает трагикомическое решение роли. Этот жанр, мне кажется, наиболее эмоционален и сложен. Проще сыграть человека абсолютно праведного, твердо определившего свои симпатии и антипатии. В трагикомедии же необходимо найти соотношение трагического и светлого, грустного и смешного, без чего не сыграешь, скажем, Дон-Кихота. Сочетание смеха и слез — моя заветная тема, к которой я никак не могу подойти вплотную. У меня либо трагедийная роль, либо чисто комедийная, хотя и их-то почти не играю. (Дон-Кихота и Мышкина хотелось бы сыграть на сцене, в кино уже поздно.) Мне кажется, что искусство должно смелее обращаться к жанру трагикомедии. Современен ли он? Абсолютно в этом уверен. Прежде всего потому, что он не прост, не однозначен, а сложен, и этим ближе уровню мышления современного человека. Он отнюдь не пессимистичен, а, наоборот, жизнеутверждающе ярок. И именно в этом жанре, думается мне, можно наиболее остро поставить проблему, наиболее увлекательно и современно ее поднести. Это крайне важно.

Да, мы живем в сложном, быстро меняющемся мире, нам есть о чем думать, что сказать со сцены или экрана. Но как часто еще и в кино и в театре сталкиваешься с жизнью дистиллированной, очищенной от всех сложностей. Забываем мы что ли, что сегодняшний зритель, наш советский человек, много знает, много видел и думал, на редкость чуток? Что мне показывают? Правду или где-то около? И как только начинается это «около», зритель уже закрыт для восприятия. Вспомним слова В. И. Ленина: «Если не свести... идеалы к фактам, то эти идеалы останутся невинными пожеланиями, без всяких шансов на принятие их массой и, следовательно, на их осуществление». Необходим честный и мужественный разговор о многообразии и сложности нашей жизни, тонкий анализ ее противоречий. И вести его надо средствами искусства: ярко, образно, взволнованно. От нас же, актеров, такой разговор, повторю это еще раз, требует полной отдачи сил — и физических и нравственных. Каждый раз надо, обращаясь к зрителю, играть, не жалея себя, играть так, будто это последняя роль в твоей жизни.

*Беседу вел Ф. ФРАНЦУЗОВ*

# Портреты

Р. Юренев

# Евгений Червяков — артист и воин

Каждое время рождает свои легенды, особенно время военное, опасное, героическое. Создавал свои легенды и осажденный, голодающий, обледенелый Ленинград. В страшную зиму сорок первого — сорок второго годов, когда немцы сжимали город сплошным, все сужающимся кольцом, когда только зимние тучи да ладожский лед связывали ленинградцев с Большой землей, не отчаяние, а надежду, не упреки, а благодарность за мужество и стойкость выражали военные рассказы, передававшиеся из уст в уста. Когда-нибудь их издадут. И среди этих рассказов будет легенда о молчаливом немецком полковнике.

Говорили, что он действовал в лютые январские морозы, к востоку от Ленинграда, на южном берегу Невы, прочно занятом, укрепленном и вооруженном фашистами. В зимних сумерках, на черном штабном «хорьхе», в сопровождении нескольких солдат в форме эсэсовцев, он появлялся в *расположении немецких тыловых штабов*, на узлах связи, в управлениях складами боеприпасов. На его короткие, хриплые, требовательные возгласы сбегались тыловые начальники, связисты, инженеры, группенфюреры третьего эшелона, замирали в готовности отвечать, выслушивать грозные разносы, стремглав выполнять полковничью команду. И тогда в них летели гранаты, автоматные очереди прошивали втянутые животы, огонь уничтожал телетайпы, радиостанции, штабные документы. А черный «хорьх» с полковником и его свитой исчезал в пурге, взрывая тормозными цепями ухабистые снежные дороги.

Говорили, что в полковничьем мундире действует во вражьем тылу отчаянный и грозный партизан, что распознать в нем русского трудно — он бывший актер и роль свою играет уверенно и правдиво. Называли и имя актера — Евгений Червяков.

Евгений Червяков?!

Ленинградцы постарше помнили это имя: неужели это тот самый, игравший Пушкина в картине «Поэт и царь»? У знатоков кино помоложе это имя вызывало в памяти образы «аристократов», Кости-капитана, колоритно показанных в фильме режиссера Евгения Червякова «Заключенные». Но только *очень немногие могли вспомнить прекрасные* немые фильмы — «Девушка с далекой реки», «Мой сын», «Золотой клюв», «Города и годы» — фильмы, исполненные глубокого и чистого лиризма, сделанные в своеобразной поэтической манере, фильмы, вызывавшие бурные дискуссии в конце двадцатых годов.

Судьбы художников несхожи. Бывает так, что народ — читатели, слушатели, зрители — щедро платит художнику признательностью, вниманием, любовью. Бывает, что одержанная однажды творческая победа греет художника всю долгую жизнь. Но бывает, что громкая сенсационная известность стирается, остается на сердце художника тяжелым, гнетущим осадком.

Случается и так, что честный, талантливый, самобытный художник живет, творит и умирает в безвестности.

Хочется верить в справедливость истории. Хочется верить, что все достойное, подлинное, истинно прекрасное рано или поздно получит народное признание. Художника, правда, поздняя слава не всегда застает в живых. Но зрителям и самому искусству даже опоздавшее, посмертное признание необходимо. Оно создает плодотворные традиции, служит развитию искусства.

Жизнь и творчество Евгения Червякова знали и шумную, скоротечную известность, знали и горькие разочарования; было и неправое забвение. Теперь все чаще и чаще имя Евгения Червякова называют в печати, произносят по радио и на телевидении. Вспоминают его картины — очень разные, неравноценные, но всегда отмеченные новаторскими поисками, творческим дерзновением.

●

Евгений Вениаминович Червяков родился 27 декабря 1899 года в селе Абдулино Самарской губернии в семье земского врача. Вскоре вся семья переехала в Уфу, где отец получил место врача в управлении железной дороги. Интерес семьи Червяковых к литературе, искусству, революционному движению обозначился и в том, что никто из трех сыновей не посвятил себя отцовской профессии. Анатолий установил связи с социал-демократическими кружками, Евгений и Алексей увлекались театром, участвовали в городской самодеятельности. Окончив Уфимскую гимназию, они переехали в Самару, где занимались в театральной студии, участвовали в спектаклях профессионального драматического театра. Евгений, с детства отличавшийся музыкальностью, учился некоторое время в консерватории. И несмотря на то, что музыка не стала его профессией, он всю жизнь всерьез интересовался ею, хорошо играл на фортепьяно и мог наиграть мелодию по слуху на любом инструменте.

События революции и гражданской войны отозвались в семье Червяковых драмой. Анатолий — активный революционер-большевик, стал одним из туркестанских комиссаров и героически погиб в 1919 году в Ташкенте в борьбе с буржуазными националистами. В 1962 году его имя было высечено на памятнике четырнадцати туркестанским комиссарам в Ташкенте. Евгений же вместе с Алексеем продолжал играть на сцене Самарского театра.

В 1922 году он чувствует необходимость учиться и решает уйти из театра. А тут как раз в Самарский Губнаробраз приходит запрос из Москвы. Государственный техникум кинематографии — ГТК — ищет молодых, имеющих художественные наклонности людей, и Евгений решается ехать.

Будущему ВГИКу, Всесоюзному государственному институту кинематографии, ныне старейшему и крупнейшему во всем мире учебному кинематографическому заведению, воспитавшему сотни замечательных деятелей «важнейшего из искусств», тогда шел только третий год. Как нужно обучать киноартистов и режиссеров, никто еще толком не знал, поэтому все экспериментировали, ожесточенно спорили, яростно ниспровергали существующий опыт и страстно утверждали новые, только что открытые методы. Во главе ГТК стоял Владимир Ростиславович Гардин, режиссер и актер, знаменитый и многоопытный, сыгравший в русском провинциальном театре не одну главную роль, а в дореволюционном кино поставивший такие нашумевшие, выдающиеся для своего времени картины, как «Война и мир», «Анна Каренина», «Дворян-

ское гнездо», «Накануне», «Приваловские миллионы». В 1921 году вместе со своими учениками из киношколы Гардин создал первый революционный полнометражный фильм «Серп и молот».

Главным в творчестве киноактера он считал умение фиксировать и расчленять переживание на ощущение, восприятие, понимание, «тормозить» чувство, находить внешне выразительное проявление для внутренних ощущений актера и уметь демонстрировать их перед аппаратом.

Но под одной крышей с Гардиным в ГТК преподавал и Лев Кулешов. Совсем еще юного Кулешова, в папахе и с пистолетом явившегося откуда-то с фронта, окружала тесная, дружная и беспрекословно ему верящая группа учеников. От Гардина к Кулешову перешли Пудовкин, Оболенский, Подобед и некоторые другие.

Альфой и омегой кинематографа они считали монтаж, при слове «театр» враждебно фыркали, актеров называли натурщиками и, самоотверженно постигая акробатику, атлетику, бокс, воспитывали в себе умение моментально находить внешнее выражение любым состояниям, ощущениям, действиям и чувствам. О «переживании» отзывались с презрительной усмешкой. Их руки, ноги, спины, их сальто-мортале, удары и прыжки были нагляднее, динамичнее и выразительнее, чем горящие очи, дрожащие губы и бурно вздымающиеся груди актеров гардинской школы.

Червяков попал в группу Гардина, с которым остались Горчилин, Вишняк, Капралов, Шатерникова и другие способные люди. Но его тянуло к кулешовцам. Их сплоченность и убежденность завораживали, а талантливость бросалась в глаза. Страстный, умный, динамичный, весь собранный, как пружина, Всеволод Пудовкин. Стройная, эксцентричная, удивительно ритмичная и гибкая Александра Хохлова. Могучий красавец с открытой улыбкой — Борис Барнет. Изящный, тонкий, словно летящий куда-то Леонид Оболенский. Странноватый, с огромными близорукими глазами, с виду вялый, но



**Евгений Червяков**

способный на отчаяннейшие трюки Владимир Фогель. Темпераментный Галаджев, четкий Подобед — все эти верные ученики и соратники Кулешова умели не только разыгрывать остроумнейшие «этюды без пленки» на маленькой сцене киношколы, но и режиссировать, сочинять и писать сценарии, рисовать и строить декорации, монтировать кинопленку и резко, сокрушительно и неоспоримо судить о фильмах. Червяков с увлечением слушал их, играл с ними в импровизированных сценах, тренировался в борьбе, фехтовании, акробатике, танце. Он осмеливался спорить с Гардиным. Театральный опыт и метод переживания казались ему отсталыми, чуждыми киноискусству. Он мечтал об универсальном киноактере, умеющем все делать по-настоящему, как в реальной действительности, не полагаясь на театральную условность и на кинематографические трюки. Гардин не гневался, наоборот, слушал своего ученика внимательно. Конечно же,

он ревновал к Кулешову, старался около себя удержать молодежь. Значение монтажа, крупного плана, внешней выразительности он понимал отлично. Он осуждал Кулешова за невнимание к индивидуальности актера, за режиссерскую диктатуру, натурщиками он называл неопытных, неумелых актеров, а актеров, не умеющих переживать — марионетками и манекенами. И в этих словах Червяков видел немало правды.

Но еще убедительнее теоретических доводов были практические предложения Гардина. Своих учеников он приглашал на кинофабрику, снимал их в настоящих фильмах. Пока кулешовцы в «этюдах без пленки» кувыркались в своей нетопленой аудитории, а их учитель ругательски ругал ремесленников и рутинеров и никак не мог договориться с руководителями кинофабрики Совкино о съемке фильма силами своей мастерской, Гардин и его ученики снимались поодиночке и в Одессе на фабрике ВУФКУ, и в Ленинграде в Севзапкино, и в Москве в кинокомпании «Русь». Начал сниматься и Червяков. В приключенческом фильме Гардина «Золотой запас» он играл роль партизана Зайцева и, вопреки советам своего учителя, опираясь на опыт кулешовцев, все сложные трюки проделывал сам — прыгал в седло из идущего поезда, соскакивал с лошади на полном скаку. Гардин волновался за своего ученика, его смелости не одобрял, но зато к его советам по построению мизансцен, по трактовке ролей, по композиции эпизодов внимательно прислушивался. Приступая к постановке сценария Льва Никулина «Крест и маузер», Гардин не только сделал Червякова своим ассистентом, но и доверил ему самостоятельно ставить целые сцены (погром, соблазнение). «Закрученный» сюжет и эффектные актерские пассажи — об этом заботился Гардин. Червякова интересовала атмосфера — жизнь маленького западного городка, кипение страстей под скромной и сдержанной личиной церковников. Фильм имел значительный зрительский успех. Но критикой был встречен в штыки. После появления на экране картин Кулешова, Вертова, Эйзенштейна, Пудовкина язык, стилистика «Креста и маузера» казались безнадежно устаревшими. В советском кино намечалось резкое разделение на старых и молодых, на «традиционалистов» и «новаторов». Новаторы, среди которых были и товарищи Червякова по ГТК — Кулешов, Пудовкин, Барнет, Оболенский, совершенно по-новому решали композицию фильмов, создавали новые жанры, по-новому осмысляли монтаж, актерское исполнение, изобразительную трактовку. Их поиски и открытия были талантливы и необычны. Застрельщиком «новаторов», зачинщиком поисков и экспериментов был Сергей Эйзенштейн, художник необычной смелости, невиданного таланта. По нему равнялись молодые. Но и старые мастера — Гардин, Протазанов, Висковский, Сабинский — не сдавали позиций. Они обвиняли молодых в штукарстве, в непонятности для широкого зрителя. И хотя в этом они горько ошибались, все же в умении сделать крепкий, интересный, «зрительский» фильм им нельзя было отказать.

Волею судеб Червяков, все более приближаемый и возвышаемый Гардиным, оказался в лагере «традиционного», сейчас мы бы сказали — коммерческого кино. Это, разумеется, его не устраивало. Он начинал тяготиться сотрудничеством с Гардиным, мечтал о работе по-новому, по-своему. Рекламный ролик к «Кресту и маузеру», смонтированный им самостоятельно, был первым его опытом.

Однако надо было ждать случая; расчеты на самостоятельную большую постановку были пока еще эфемерны, а Гардин предложил ассистентство по фильму о Пушкине. Новые материалы, опубликованные Цявловским, Гроссманом, Щеголевым и другими пушкинистами, позволили Гардину замыслить драматический сценарий о предсмертной драме поэта. Червяков с увлечением принялся за работу над сценарием, за подготовку к съемкам. Когда же в разгар поисков исполнителя главной

роли Гардин, неожиданно вперившись взглядом в лицо Червякова, предложил ему эту роль, Червяков, разумеется, не смог отказаться.

Какой же русский актер откажется от дерзновения сыграть Пушкина!

Внимательно всматриваясь в свое черноглазое, татароватое лицо, Червяков придирчиво искал различий и сходства. Различий было больше, и это порой приводило в отчаяние. Но чем больше вглядывался Червяков в портреты Кипренского и Тропинина, чем чаще бродил, бывая в Москве, вокруг памятника Опекушина, а в Царском Селе — вокруг Пушкина-лицеиста, чем глубже вчитывался он в прекрасные, такие знакомые и каждый раз столь неожиданные строки, тем более утверждался во мнении: похож! сыграю! смогу! А когда перед зеркалом он произносил чеканные строфы «Памятника» или онегинскую строфу, стремительную и естественную, как сама жизнь, его глаза зажигались огнем вдохновения, нежные и мягкие очертания губ становились отчетливее и строже — возникал Пушкин, романтический Пушкин Кипренского.

Вместе с Гардиным и Червяковым трудились молчаливый, скромный, но требовательный и прямой оператор Святослав Беляев, художник Арапов и молодой гример Анджан. Последний был особенно требователен и изобретателен. Под мягкими прикосновениями его пальцев лицо Червякова менялось, превращалось в пушкинское лицо.

Подбирались исполнители и других ролей. Холодноватая красавица Ирина Володко удивительно походила на Натали. Талантливый, уже избалованный успехом Борис Тамарин был склонен кокетничать и красоваться и в роли Дантеса, что, впрочем, делало образ естественным, органичным. Культурный и остроумный А. Н. Феона, очень похожий на Жуковского, давал полезнейшие советы по манерам, костюмам, обстановке, отлично ощущая атмосферу пушкинских лет. Крепнущая дружба с молодым премьером Большого Драматического театра Геннадием Мичуриным напоминала дружбу Пушкина с Данзасом. А Ленинград все чаще оборачивался Петербургом. Так и казалось, что из-за поворота Конюшенной выскочит карета, запряженная цугом, по мостикам Екатерининского канала пробегут барышни в капорах и кринолинах, а на просторах Сенатской площади продефилируют конногвардейцы или кирасиры.

Но особенно пушкинским казался Петергоф. Червяков любил один, а иногда с Беляевым или с кем-нибудь из актеров ездить на невских пароходиках до петергофского взморья и долго бродить меж вековых деревьев парка, у волшебно сверкающих фонтанов. «Блещут радужные петергофские фонтаны,— писал он в статье «Пушкин и Петербург», напечатанной в журнале «Советский экран»,— сверкают драгоценные статуи, нежным вальсом движутся изысканно одетые фигуры, и все заледенело, над всем повисла плеть в великолепной, выхоленной длани царя. В изукрашенной мертвечине бьется живое великое человеческое сердце — Пушкин»*. В противопоставлении живого, человеческого, пушкинского — блистательному, официальному, николаевскому виделась Червякову внутренняя сущность фильма. Однако внешний блеск эпохи передать было значительно легче, чем трепет поэтического гения. Как играть Пушкина без звучания его стихов?

Съемки шли напряженно. Гардин нередко куда-то уезжал, и тогда на Червякова сваливались все режиссерские заботы. Правда, все его слушались, все старались помочь, будто это сам Пушкин строил мизансцены, покрикивал на осветителей, надолго приникал к глазку беляевского аппарата.

В начале осеннего сезона 1927 года фильм вышел на экраны. Кинотеатры осаждала толпа. Червякова узнавали на улицах. Но критика была суровой. Съемки Беляевым пушкинского Петербурга — Мойки,

* «Советский экран», 1926, № 43.



**«Поэт и царь» (1927). Пушкин — Е. Червяков**

набережных Черной речки — были одобрены. А увлечение петергофскими красотами — осуждено. «Не «Поэт и царь», а «Дворец и фонтаны»,— писал один критик. И был прав. Внешняя пышность фильма заслоняла трагическую сущность поединка поэта с эпохой. Трагедия снижалась до светской мелодрамы. Особенно резко отозвался о фильме Маяковский. Он вообще был против попыток воссоздания на экране исторических лиц. Позднее он столь же резко оценил работу Никандрова над образом Ленина в фильме «Октябрь». Побуждения поэта, оберегавшего любимые образы великих людей от профанации, были понятны, но крайность его позиции не плодотворна.

Поругивали и Червякова, чаще всего не называя его по имени: «Исполнитель роли Пушкина недостаточно поэтичен». «Червяков все время позирует,— писали «Известия»*,— и эти театральные позы ничего общего с образом великого поэта не имеют». Но «Правда» в рецензии Бориса Гусмана** отозвалась о Червякове весьма похвально, а «Труд»*** писал, что Червяков «... нашел в своем изображении захватывающую силу — для сцены дуэли и трогательную волнующую простоту в сцене смерти...» Артист нашел что-то, что сближало, соединяло его с Пушкиным, и наградой за это было дыхание той нежности, той благодарной любви, с которой каждый русский относится к Пушкину.

Пушкин Червякова прежде всего человечен и прост. И это подкупало. Первое появление Пушкина на экране — в лавке Смирдина — настораживало. Актер был связан, напряжен. Он становился в заранее

* «Известия», 22 сентября 1927 года.
** «Правда», 21 сентября 1927 года.
*** «Труд», 23 сентября 1927 года.

приготовленные позы, поворачивался «похожими» ракурсами. Но вдруг в этой трудной игре мелькала живая улыбка, вдруг прорывалась пушкинская порывистость — и узнавание происходило.

Далее следовала сцена неимоверной трудности. Без слов, средствами немого кино Червяков должен был сыграть творческий акт — показать Пушкина, пишущего стихи. И он сделал это если не убедительно, то тактично. Но когда в комнату вбежали дети, когда лицо поэта озарялось радостью и озорством, когда он становился на четвереньки, изображая резвого коня-скакуна, здесь Червяков делался совершенно естественным, обаятельным и похожим.

Наибольшего успеха Червяков достиг в сцене смерти поэта. Он лежал, слабо поворачивая лицо к приходящим друзьям. Изредка произносил слова, известные всем по воспоминаниям очевидцев. Но сила чувства актера убеждала зрителя. Каждый жест, каждый взгляд Червякова были правдивы и полны глубокого драматизма.

...К образу Пушкина советское кино обращалось потом много раз. Его играли одаренные люди. Но сцена смерти поэта в исполнении Червякова, по-моему, осталась непревзойденной.

●

Итак — фильм был раскритикован, Гардин потерпел режиссерское поражение, а Червяков одержал актерскую победу. Ему прочили будущность звезды, предлагали новые роли, но он использовал успех, чтоб получить самостоятельную постановку. Его выбор остановился на сценарии знаменитого эйзенштейновского ассистента Григория Александрова «Девушка с далекой реки».

Сценарии в те времена не блистали литературными достоинствами, напоминая скорее схему, рабочий план фильма. Сюжета в сценарии Александрова, по мнению знатоков, хватало только на короткометражку. Но особенно раздумывать Червякову было некогда. Надо было ехать снимать натурные сцены. И вместе со Святославом Беляевым, художником С. Мейнкиным, опытным театральным декоратором, недавно вернувшимся из Парижа, известным киноактером Л. Кирилловым (сыгравшим знаменитого «Чудотворца») и с никому еще не известной робкой худенькой дебютанткой Розой Свердловой Червяков принялся за первый свой самостоятельный фильм, едва успев отклеить пушкинские бакенбарды.

Психологические мотивировки в сценарии совершенно отсутствовали. Бытовые также. Дидактика сценария была наивна. Символика плакатна, поверхностна.

Однако фильм Червякова, вышедший на экраны в мае 1928 года, привлек к себе всеобщее внимание, стал радостным событием. А удивить кинозрителя в то время было не так легко. Только что вышли «Октябрь» Эйзенштейна, «Конец Санкт-Петербурга» Пудовкина, «Москва в Октябре» Барнета. Рядом с монументальными революционными эпопеями шли реалистические фильмы о новом быте — «Дом в сугробах» и «Парижский сапожник» Эрмлера, живые и яркие комедии Протазанова, оригинальные, ни в чем не схожие исторические картины, такие, как «СВД» Козинцева и Трауберга, «Звенигора» Довженко, «Элисо» Шенгелая. Советское немое кино находилось на высшей точке своего развития, поражало разнообразием тематики, жанров, стилей.

Чем же привлекла зрителей скромная первая картина молодого режиссера по схематичному, примитивному сценарию? В чем были ее признаваемые всеми оригинальность, самобытность? Все критики — от безвестных газетных рецензентов до ученого театроведа С. С. Мокульского и тончайшего знатока античности и мудрого руководителя кинопроизводства Адриана Пиотровского — единодушно отвечали: взволнованным лиризмом, искренней эмоциональностью, подлинной поэтичностью. Критики заговорили об открытии нового жанра — кинопоэмы, близкого патетическому финалу пудовкинской «Матери» и документальным кинораториям Дзиги Вертова, но отличающегося от них — па-

тетических и публицистических — своим неповторимым лиризмом.

Картина «Девушка с далекой реки» не сохранилась, как и две другие немые картины Червякова. Слишком поздно стали заботиться мы о хранении, об увековечивании наших достижений, слишком коммерчески и бесхозяйственно работали наши прокатные конторы. Усердные поиски червяковских немых картин, предпринятые молодыми сотрудниками Госфильмофонда и вдохновляемые вдовой режиссера Н. М. Червяковой-Ермакович, запросы заграничным фильмотекам, перетряхивание складов, просмотры старой бракованной пленки не дали никаких результатов. А краткие описания рецензентов и сухие, носящие служебно-информационный характер монтажные листы, найденные в Ленинградском архиве и опубликованные в сборнике «Из истории «Ленфильма» (1968), неповторимого лиризма картины, конечно, не передают. Смутное представление рождают редкие сохранившиеся фото: худенькая большеглазая девочка — Роза Свердлова — в больших валенках, деревенской ситцевой кофточке или в домотканом салопе, в онучах и лаптях, в деревенской избе, около старенького аппарата Морзе, потом на железнодорожных путях, потом у яркой московской витрины и среди первомайских плакатов, на фоне кремлевских стен и куполов. Поезд, пролетающий по мосту над рекой. Темные деревья тайги... В них сохранился облик Чижка, живописность операторской манеры Беляева.

Если внимательнее вчитываться в сухой служебный текст монтажных листов «Девушки с далекой реки»*, с их педантичным указанием порядковых номеров и длины кадров, крупности, места действия и техники съемки, становятся ощутимыми если не поэтическая прелесть, то некоторые режиссерские принципы, методика Червякова. Она богаче и сложнее, чем писали критики и даже чем декларировал он сам. Обычно отмечалось особое внимание, уделяемое молодым режиссером актерам, их игре на крупных планах, их бессловесным монологам. Однако нельзя не отметить, что все крупные планы Розы Свердловой в картине не превышают 1—1,5 метра, то есть очень коротки и всегда находятся в сложных монтажных сочетаниях с окружением, с общими массовыми и пейзажными планами, а также со смело выхватываемыми деталями обстановки — избы, аппарата Морзе, литографии Москвы, частей паровоза, станков, машин, орудий труда, а также с лицами прохожих, демонстрантов, рабочих, строителей.

Становится ясно, что Червяков строил кинематографический образ вовсе не как старые мастера, верные актерскому кинематографу, полагаясь на мимику актеров и оставляя их подолгу «переживать» перед аппаратом. Червяков строил образ монтажно, стремясь подбором и столкновением кадров, а также ритмом монтажа передать внутреннее состояние своих героев. Тогда не было еще таких терминов, но сейчас можно назвать метод Червякова методом внутреннего монолога или методом ассоциативного психологического монтажа. Именно эти короткие и смелые монтажные фразы, неожиданные сочетания лица, глаз, улыбки актрисы с пейзажем, деталями предметов, лицами других людей передавали не только эмоциональное состояние героини, но и эмоции автора фильма, его авторское отношение к происходящему на экране.

В фильме не было надписей, разъясняющих, что говорила на Красной площади Чижок. Да они и не были нужны. Более того, и в звуковом кино здесь не понадобился бы текст, его заменила бы музыка. Ибо словами не передашь чувств с той полнотой и напряженностью, с какой мог передать их ритмичный монтаж выразительно подобранных лиц, жестов, плакатов, деталей предметов и пейзажей. В этом была сила монтажа — главного инструмента немого кино. И если Эйзенштейн

* Обстоятельно и подробно сюжет фильма изложен в записи Н. Ефимова («Искусство кино», 1969, № 12).

при помощи монтажа достигал передачи больших политических идей, если Пудовкин раскрывал монтажом своеобразие человеческих характеров, то Червяков выразил монтажом свое лирическое отношение к людям и событиям, свое поэтическое восприятие свершений нашей страны, духа нашей современности. Именно в этом было новаторство «Девушки с далекой реки», новаторство, почувствованное некоторыми критиками, но не объясненное и не проанализированное ими.

Кто знает, сохранись «Девушка с далекой реки», Червякова сейчас возвели бы в сан первооткрывателя авторского кинематографа, стали бы клясться его именем так, как клянутся интеллектуальным кино Эйзенштейна или «киноправдой» («синема-верите») Дзиги Вертова.

Успех Червякова не был использован и развит кинопрокатом. С. С. Мокульский с горечью и возмущением писал, что прокатчики «...сделали все, чтобы похоронить одно из лучших достижений нашего кино. Они не только замолчали картину и выпустили ее без всякой рекламы, они дерзнули вырезать из нее по «коммерческим соображениям» более сотни метров превосходного материала»*.

Но Червякова это не обезоружило. Пренебрегая славой, он с молодой нетерпеливостью, едва закончив «Девушку с далекой реки», вместе со Святославом Беляевым, с художником С. Мейнкиным, гримером А. Анджаном и другими сотрудниками приступил к новым съемкам.

●

Задача была нелегкой. В «Моем сыне» не было никаких поводов для поэтической интонации — ни романтической вековой тайги, ни героической стройки, ни контрастных противопоставлений нового — демонстрантов, рабочих, строителей — старому — нэпманам, грабителям, мещанам. Материалом второго фильма была повседневность, обыденная жизнь. И даже единственную возможность романтизировать сюжет — сцену пожара — Червяков объявил только фоном, на котором наряду с обычной комнатой, пивной, лестницей, клубом он будет рассматривать «...весь сложный комплекс душевных явлений, который называется человеческими страстями». Он собирался «...показать это все без всяких исторических, бытовых, производственных и прочих аксессуаров... в будничной, серой обстановке, в среде таких же обыкновенных людей со всеми их достоинствами и недостатками». Главным режиссерским принципом он декларировал стремление «... во что бы то ни стало добиться максимальнейшей «производительности» самого неблагодарного, но и самого совершенного «орудия» производства — человеческого лица. На экране вы увидите длиннейшие монологи, споры, диалоги, без единой надписи, передаваемые только соответствующими движениями лица и тела».

Изучение монтажных листов «Моего сына» показывает то же, что и в «Девушке с далекой реки»,— крупные планы лиц героев, переживающих различные чувства, всегда коротки — от одного до двух метров, за исключением лишь нескольких более длинных планов плачущей или баюкающей ребенка героини. Как и в первом фильме, крупные планы не самодовлеющи, не самоценны, а всегда даны в монтажном сочетании с лицами эпизодических персонажей, с деталями вещей, с интерьерами и пейзажами. Очень часто Червяков применяет прием своеобразного контрапункта параллельного развертывания действия: крупные планы лица Андрея, мрачно бродящего по улицам, монтируются с крупными планами лица Ольги, баюкающей сына, а также со средними планами веселых конькобежцев и крупными планами их молодых смеющихся лиц. Мрачность Андрея, нежность Ольги — это простое противопоставление продиктовано сюжетом, конькобежцы же, не имеющие к сюжету ровно никакого отношения, окрашивают всю сцену в оптимистические тона, вводят в личную драму двух простых русских людей мотив нового

* «Жизнь Искусства», 1928, № 20, стр. 9.

общества, под влиянием которого конфликт должен разрушиться, а также служат выражением личного авторского отношения Червякова к героям и их переживаниям.

Об этом интересно написал Г. Мичурин, исполнявший роль Андрея: «... В картине «Мой сын» я сам столкнулся с характерными проявлениями монтажного мышления этого выдающегося режиссера... важно было донести монтажный ритм в сцене моего прохода по улице. Я брел с отрешенным лицом по мостовой Обводного канала. По виадуку над моей головой шел поезд. (Это интересное режиссерское решение, где грохочущий поезд передает смятение чувств героя, в монтажных листах упущено! — *Р. Ю.*) Все больше я убыстрял шаг и все чаще мелькали освещенные окна вагонов на виадуке. Все короче становились монтажные куски, все более напряженным темпо-ритм монтажа. (Здесь артист упускает то существенное обстоятельство, что в этом монтаже, кроме Андрея и поезда, участвует и Ольга, качающая ребенка. — *Р. Ю.*) И вот — конькобежцы на льду. Резкие движения острых коньков...»* Адриан Пиотровский не обошел этой замечательной сцены: «Вот муж (актер Мичурин) после неожиданного признания жены, как потерянный, скитается по городу, и сама ликующая жизнь города несется ему навстречу, легкими коньками разрезая лед»**.

Этим же методом — контрастного монтажного столкновения — решена и сцена одинокого мрачного Андрея в пивной. Его лицо монтируется с лицами пьяных посетителей пивной и проституток, с бьющимся бубном оркестра и с пляшущими шутовской танец актерами. Здесь, между прочим, Червяков использовал эстрадный номер молодых актеров ТЮЗа — Н. Черкасова, Б. Чиркова и П. Березова «Танец Пата, Паташона и Чарли Чаплина», позднее повторенный ими для киноконцерта и часто цитированный в фильмах, посвященных Черкасову. Нигде в киноведческой литературе не упоминалось, что впервые этот танец был снят Е. Червяковым, вероятно, по предложению П. Березова, игравшего в «Моем сыне» роль Трофима, отца ребенка Ольги. Но это — вскользь. Нам важно, что пародийный танец в монтажном сочетании с лицами пьяных и деталями пивной показывал нелепость, ложность мрачных чувств Андрея, передавая отрицательное отношение автора к этим чувствам.

* Сб. «Из истории «Ленфильма», Л., «Искусство», 1967, стр. 60.
** Там же, стр. 190.

У Г. Мичурина мы найдем важное свидетельство, что именно монтажные решения, а не «переживания» актеров передавали в фильмах Червякова всю сложность человеческих чувств: «Как играть эту сцену? Самое естественное — пустить в ход в такой выгодной для игры ситуации лицо, глаза, брови, все тело. Я же, зная, как велико в замысле Червякова значение монтажного ритма и чувствуя ритм всей сцены, стремился передать смятение и душевную борьбу своего героя только глазами, совершенно расслабив мускулы лица и тела. Только глаза — и в них мысль! Так было в сцене в пивной, когда я чувствовал ритм сопоставления меняющихся планов моего лица с планами танцующих эксцентрический танец...»*

Это позволило критику В. Недоброво в своей очень хвалебной рецензии на «Моего сына» расхвалить Мичурина и... прийти к выводу, что «... актера, как самостоятельной величины, в кинематографическом деле не существует»**.

Вот уж поистине неожиданный ответ на заверения Червякова о желании добиться максимальной «производительности» человеческого лица, о его принадлежности к «актерскому кинематографу»! Конечно же, вывод критика поспешен, неверен. Дело в том, что Червяков, как и Пудовкин, Барнет, Эрмлер и другие режиссеры-реалисты, видел актерское творчество в кино только в непрерывной связи с другими компонентами фильма — с монтажом, ракур-

* Сб. «Из истории «Ленфильма», Л., «Искусство», 1967, стр. 60
** Там же, стр. 194.

сом, тональностью кадра и другими выразительными средствами. Это хорошо понял и описал А. Пиотровский: «Лирика картины подчеркнута не только сюжетными положениями, она усилена средствами фотографии, мягкой и сложно меняющейся, она усложнена изменчивой игрой ритма, то медленно катящегося, почти останавливающегося, то мчащегося стремительным темпом. Она подана в своеобразных приемах монтажа, стирающего грани реально происходящих действий и «мечты», воспоминаний. (Какой современный прием! Просто будто бы о Феллини написано! — *Р. Ю.*) Реальное время не имеет значения в этой картине. Оно разорвано, смещено, оно так же нереально, как время в лирическом стихотворении»*.

Червяков стремился подчеркнуть свое авторское отношение, добиться лиризма не только приемами монтажа, но и организацией внутрикадрового пространства. Все критики подметили «пустоту», «освобожденность», «незагроможденность» его кадров. К такой ясности кадра, необходимой, чтобы кадр четко читался в монтажной фразе, стремились все лучшие режиссеры и у нас (Эйзенштейн, Кулешов), и за рубежом (Штрогейм, Клер, Буньюэль). Судя по фотографиям, «пустота» кадров у Червякова никогда не переходила в условность. Он умело отбирал все существенное, что должно было быть замечено зрителем в кадре, а все лишнее, загромождающее убирал. Во многом содействовали ему в этом и оператор Беляев, и художник Мейнкин, строивший декорации очень просто, скупо, лапидарно.

Взаимопонимание с творческими сотрудниками, умение превратить их в своих верных единомышленников — это драгоценное режиссерское качество, столь присущее Червякову, касалось, разумеется, и актеров. Геннадий Мичурин, сыгравший у Червякова несколько главных ролей и проявивший тонкое понимание синтетического монтажного характера человеческого образа в кино, выдвинулся в ряд самых лучших советских киноактеров (что несправедливо забыто сейчас). Роза Свердлова, столь удачно открытая Червяковым, тоже сыграла в немых фильмах других режиссеров несколько заметных ролей («Цена человека» М. Авербаха и М. Донского, «Кровь земли» и «Честь» М. Авербаха, «До завтра» и «Путь корабля» Ю. Тарича, «Кавказский пленник» А. Ивановского, «Золотые огни» В. Корша-Саблина и другие).

В «Моем сыне» главную женскую роль — Ольгу играла Анна Стэн. Эта незаурядная актриса, красавица с огромными лучистыми глазами, светлой улыбкой и тоненькой мальчишеской фигуркой дебютировала в комедии Барнета «Девушка с коробкой», где вместе с И. Коваль-Самборским удачно сочетала веселый лиризм с шутливой эксцентрикой. Для роли рабочей женщины, матери, глубоко переживающей семейную драму, внешние данные Анны Стэн в общем не подходили. Однако красота и обаяние актрисы оставались при ней, а сдержанная, скупая манера исполнения сделала образ Анны психологически достоверным и трогательным.

«Мой сын» вызвал разноречивые отзывы критики и сочувственное внимание зрителей. Москвичи были в большинстве своем против.

Резко обругал картину требовательный Б. Алперс. К. Фельдман даже изобразил Червякова в трудно выполнимой эквилибристической позе: «Червяков одной ногой стоит крепко на советской земле, а другой не оторвался еще от старых буржуазных форм выражения». Зато ленинградцы — А. Пиотровский, В. Недоброво, Б. Мазинг и другие — решительно и безоговорочно фильм поддержали.

Критические бои вокруг фильма — всегда свидетельство его талантливости. Нет ничего хуже кислых одобрений, равнодушных похваливаний. И Червяков утвердился в рядах молодых советских режиссеров-новаторов, как художник с самобытным и привлекательным лицом.

* Сб. «Из истории «Ленфильма», Л., «Искусство», 1967, стр. 190.

Впрочем, прокатная судьба фильма вновь складывалась без участия режиссера. Лето 1928 года, когда на экранах шел «Мой сын», Червяков и все его сотрудники были в предгорьях Алтая, где снимали «Золотой клюв» по исторической повести Анны Караваевой.

●

В отличие от большинства советских режиссеров, охотно и успешно осмысляющих свой творческий опыт в теоретических статьях, Червяков редко брался за искусствоведческое перо. «О результатах судить не мне»,— говорил он. И четкой творческой программы он не сформулировал. Вероятно, она рождалась интуитивно, в процессе творческого освоения материала, в процессе сотворчества с актерами, операторами, художниками. Однако выход «Золотого клюва» Червяков предварил небольшой заметкой, написанной для рекламного буклета и перепечатанной журналом «Советский экран» (1929, № 13, стр. 5). В этой заметке много спорного и просто неверного. Но некоторые авторские свидетельства очень ценны, тем более что и эта картина не сохранилась.

«Тема и жанр, избранные мною,— писал он,— заставили меня перевести имеющийся материал на язык эмоциональных движений, получающих свою зарядку не в чисто субъективных переживаниях человека, а в общесоциальных взаимоотношениях и столкновениях... Здесь работы шли по линии коллективной эмоции, без всяких персональных выделений, вредящих и жанру и теме. Игра строится не на характерных, а на социальных типах. Такой подход мне кажется наиболее правильным, если мы хотим проследить логически коллективное мироощущение определенного класса в его возникновении, формировании и первой сознательной оценке социальной и экономической ситуации».

Если бы Червяков последовательно проводил на практике эти принципы, он пришел бы к методу интеллектуального кино, к поэтике эйзенштейновского «Октября» или пудовкинского «Конца Санкт-Петербурга», где велись поиски документального восстановления исторических событий, «коллективного мироощущения» «не характеров, а социальных типов». Другой путь к обобщенным образам исторических эпох и классов — через поэтические аллегории «Звенигоры» и «Арсенала» Довженко и «Ливня» Ивана Кавалеридзе. Червяков остановился на полпути.

События «Золотого клюва» показывали кровавый произвол, варварскую эксплуатацию, звериные нравы, царившие на уральских заводах в эпоху Павла I. Звериным рожам заводчиков, надсмотрщиков, военных начальников, высовывающимся из пудреных париков и кружевных фижм и жабо, Червяков противопоставлял благородные человеческие лица крестьян, гибнущих в дыму и жарище «Золотого клюва». Мечты о свободной крестьянской стране Бухтарме, якобы скрывающейся где-то за Белыми водами, за Алтаем, толкают крестьян на восстание и бегство. Но в степях и нагорьях по пути в Бухтарму их настигают и уничтожают каратели.

Судя по отзывам критики, в изображении «Золотого клюва» Червяков не избежал натуралистических крайностей, за которыми терялась тема социального протеста. Но либретто фильма и сохранившиеся фотографии говорят и о высокой поэтичности сцен свободного крестьянского труда (косари), и о красоте труда могучих кузнецов, и об острых сатирических характеристиках персонажей. Отрывки монтажных листов, опубликованные С. Гуревич в сборнике «Из истории «Ленфильма», говорят, что основные идеи и социальные обобщения Червяков выражал монтажно, сложно сочетая кадры богослужения и порки восставших крестьян, кадры сонного, сытого безделья заводчиков (игра на арфе, мерное покачивание китайского болванчика) с исступленными молитвами крестьян, мечтами о Бухтарме и первым взрывом возмущения — расправой над приказчиками.



**«Золотой клюв» (1929). Сеньча — С. Минин**

Все эти сцены говорят о том, что Червяков развивал свой метод лирического осмысления событий через сложный ассоциативный монтаж, что опыт Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко осмыслялся им по-своему — лирически, поэтически. И здесь нужно привести тонкое замечание Адриана Пиотровского: «Конкретная диалектическая интеллектуальная тема растапливается в высоком напряжении обобщенного философского полета... Червяков остается здесь верным своему лирическому стилю и, как и в «Моем сыне», он вступает в борьбу с фабульной природой своего сценария».

Вот здесь-то и кроется противоречие фильма. Разорвать, расширить, поэтически преодолеть несложную фабулу «Моего сына» Червякову удалось — и в этом была прелесть фильма. Фабула же повести Караваевой с многими линиями, персонажами, перипетиями так легко не преодолевалась. И фильм выглядел фрагментарным, рядом с поэтическими обобщенными сценами оставались рудименты сюжетных сцен. Анна Стэн в роли воспитанницы заводчика, Геннадий Мичурин в роли старовера, Сергей Минин в роли повстанца, Борис Ливанов в роли офицера стремились к созданию драматических характеров. Они не могли стать, как девушка с далекой реки Чижок или пожарный Андрей, передатчиками авторских эмоций, авторского отношения к событиям, это были не современные и, увы, схематично обрисованные персонажи. Но они отвлекали внимание зрителя на себя, мешали созданию «коллективных эмоций», о которых мечтал Червяков.

Критика почувствовала эти противоречия фильма. Даже Б. Мазинг писал осторожно: «... «Золотой клюв» остается экспериментом, в некоторой части своей спорным,

но без сомнения заслуживающим глубочайшего внимания...»* А, например, Уэйтинг (С. Радзинский) так и рубил с плеча: «Повесть Анны Караваевой, говорят, хорошая. Если так — жаль повести!..» И пробирал фильм за... садизм! Периферийная пресса была почти без исключения бранчливой.

И тем не менее знатоки творчества Червякова остались ему верны. Они говорили о своеобразии и талантливости «Золотого клюва». «Это лента — лента ритмов высокой песни, лента советского кинематографического однозначения народному эпосу»,— писал В. Недоброво. Еще более важное наблюдение сделал А. Пиотровский: «Золотой клюв» по форме своей — фильма национально-великорусская. Ее пейзажи, широкие, убегающие за горизонт под низкими нависшими облаками, ее люди, сосредоточенно и медленно жующие тяжелые хлебные ломти, самый темп ее монтажных фраз — все это так же специфично для искусства северян, как довженковский «Арсенал» и «Элисо» Шенгелая специфичны для искусства Приднепровья и Закавказья. В ряду этой своеобразной федерации созданий национальных культур «Золотой клюв» выступает как фильма национально-великорусская по форме»**.

Эта замечательная мысль нуждается в некотором развитии. Наше киноведение обычно весьма внимательно и сочувственно отмечает национальные черты в произведениях всех народов Советского Союза, кроме русского. В то время как творчество многих лучших мастеров советского кино — при всей силе его интернациональных идей, при всей всемирности его языка, его образности — есть творчество национальное, русское. И Евгений Червяков во всех своих произведениях выступает как художник ярко русский. Вспомните его Пушкина. Возьмите героев его фильмов — Чижка, пожарного Андрея. Эти два образа особенно ценны тем, что это образы русских людей новой, революционной эпохи. Рядом с такими истинно русскими произведениями, как «Октябрь» и «Старое и новое» Эйзенштейна, как «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга» Пудовкина, лирические фильмы Червякова и на современную и на историческую темы представляют мощную струю нашего социалистического киноискусства — русскую. Этим они прокладывали дорогу таким шедеврам, как «Чапаев», «Мы из Кронштадта», таким образам, как Шахов, Александра Соколова, Валерий Чкалов, целой серии исторических и биографических картин. И в этом их непреходящее значение.

Конечно, как почти каждый крупный художник, Червяков владел не только русским, но и зарубежным материалом. В 1930 году он, Беляев, Мейнкин, Анджан и композитор Д. Б. Астраданцев, написавший к «Золотому клюву» весьма удачную, по свидетельству слышавших, музыку, приступили к работе над экранизацией романа Константина Федина «Города и годы». Сценарий Червяков писал совместно с Натаном Зархи.

Передать на языке кино один из лучших романов советской литературы 20-х годов было чрезвычайно трудно. Проблема интеллигенции в революции решалась Константином Фединым сложно и не бесспорно. Образ мятущегося интеллигента, художника Андрея Старцова, несмотря на очевидные симпатии писателя, на некоторые даже автобиографические черты, осуждался писателем, подвергался суровой каре — смерти от руки друга, убивавшего Старцова за предательство революции. Раскрыть сложный духовный мир Старцова, где переплетались и восторг перед революцией, и ужас перед ее нетерпимостью, и несчастная любовь, и творческие поиски и разочарования, и готовность жертвовать собой, и эгоистический индивидуализм, сред-

* *«Красная газета», Л., 11 мая 1929 года.*

** *Сб. «Из истории «Ленфильма», Л., «Искусство», 1967, стр. 192.*

***«Города и годы» (1930). Вверху: Андрей Старцов — И. Чувелев; внизу: Мари Урбах — С. Магарилл; Урбах — Д. Гутман, Шенау — Б. Гетцке***



ствами немого кино было бесконечно трудно. Не меньшую трудность представляла и композиция романа, прихотливо нарушавшая хронологию событий, капризно выдвигавшая на первый план то одного, то другого героя. Натан Зархи, с его отчетливо выраженным стремлением к динамичным и логически точным драматическим конструкциям, не только упростил, хронологически выпрямил композицию романа, но и существенно изменил характеристику действующих лиц, передав линию художника Курта Вана Андрею Старцову, обнажив личные связи Старцова и Шенау, чем усиливалась тема предательства Старцова. Сложное развитие образа Курта Вана, чьи взгляды эволюционировали от милитаризма к интернационализму, было крайне упрощено, что лишило образ психологической глубины. Упрощены были образы майора фон Шенау и Мари Урбах.

Вероятно, все эти упрощения были неизбежны. Ведь сила и обаяние романа Федина были не только в сложности человеческих характеров, но и в тонко переданной атмосфере городов и лет — от немецких городов, воспаленных шовинизмом первой мировой войны, до революционного Петрограда, от окопов войны до глухих башкирских деревень, растревоженных революцией. Передаче этой бурной, суровой атмосферы одной из самых сложных эпох в истории человечества и были посвящены творческие усилия Н. Зархи и Червякова.

Картина должна была ставиться ленинградской кинофабрикой совместно с немецкой фирмой «Дерусса», пригласившей на роль Шенау великолепного актера Бернгардта Гетцке и обещавшей обеспечить съемки немецких эпизодов в Германии. Однако в разгар натурных съемок фирма «Дерусса» обанкротилась, и Червякову пришлось завершать фильм силами только советской стороны, снимать сложные немецкие сцены на ленинградских улицах и в тесных павильонах. Один только Гетцке добросовестно доснялся до конца и создал незабываемый чисто немецкий образ прусского аристократа, милитариста, презирающего народ и революцию, но отличающегося огромным личным мужеством, силой воли и умом.

Значительно слабее получились в фильме другие образы — Геннадий Мичурин, несмотря на все свое обаяние, не преодолел схематизма и дидактичности образа Курта Вана. Еще менее удачен был Иван Чувелев в роли Андрея Старцова. Актер не сыграл ни талантливости, ни сложной психологии своего героя, изобразив Андрея вялым, бесхребетным интеллигентским хлюпиком, что совершенно лишало образ значительности, трагизма. Софья Магарилл сыграла Мари Урбах в стиле кинематографических вамп — холодной, роковой соблазнительницей. Удачнее оказались эпизодические персонажи — А. Костричкин в роли социал-демократа, Д. Гутман в роли фабриканта Урбаха.

Фильм «Города и годы» сохранился неполностью, поэтому нельзя с уверенностью судить о его качестве. Жестокие нападки критики в большинстве своем кажутся мне несправедливыми. В частности, никакой «идеализации предателя Старцова» в фильме нет, наоборот, образ упрощен, дан слишком отрицательным. Зато неоспорима высокая изобразительная культура фильма. Декорации Мейнкина очень точны, верно рисуют Германию. Съемки Беляева — экспрессивны, исполнены подлинного пафоса и трагизма. Особенно выразительны сцены в башкирской степи. Ее Червяков хорошо знал по юношеским воспоминаниям. Ночь, туман, опасность, предательство... Резкие световые блики вырывают из мглы лица героев — каменную жестокость Шенау, растерянность и мольбу Старцова, гнев и безжалостность Вана. Монтаж и композиция кадров подчинены четко выраженному настроению тревоги, отчаяния.

Превосходно решена и сцена милитаристического угара в Германии. На редкость выразительны лица типажей. Налитые пивом и злобой глаза, кривые орущие рты, сжатые кулаки... Глядя в прошлое, в начало

первой мировой войны, Червяков видел будущее — человеконенавистничество фашистов. Он ощутил и связи фашизма с прусской военщиной, и демагогию шовинистов, и трусливую растерянность социалистических профсоюзных бонз. Фильм пророчески предвосхищал фашизм, говорил о возрождении германского милитаризма, что было особо отмечено прогрессивной германской печатью после выхода фильма на немецкий экран.

Ничего этого современная критика не заметила. Возможно, кое-что из ее замечаний было справедливо. Но раздраженный, враждебный тон, «проработочная» терминология... Творческая удача Червякова превращалась критикой в неудачу, в поражение, чем пользовались недоброжелатели Червякова на студии.

●

Замыслы Червякова не поддерживались, а замыслы эти были смелы и интересны. Первым из ленинградцев Червяков приступил к работе над звуковым фильмом. Именно ему, столь хорошо знакомому с музыкой, столь свободно владеющему ее средствами, было по силам на практике испытать возможности создания синтетических звуко-зрительных образов. В сценарии «Музыкальная Олимпиада», написанном Червяковым совместно с Даниилом Рафаловичем, была поставлена тема значения музыки в периоды социальных потрясений, роли искусства в годы гражданской войны. В 1931 году Червяков со своими постоянными сотрудниками приступил к съемкам. Но несовершенство техники и многочисленные организационные трудности не были преодолены. В 1932 году администрация прекратила работу над фильмом, несмотря на то что отдельные, уже завершенные сцены производили на всех глубочайшее впечатление. По рассказам С. А. Герасимова и других очевидцев, особенно сильна была сцена, в которой теплушка с пленными красноармейцами была пущена оккупантами под откос. Сначала медленно, потом все быстрее несся темный, наглухо закрытый вагон к обрыву, а из него все мощнее и победнее звучала революционная песня.

Не получил поддержки и звуковой сценарий Червякова и Даниила Рафаловича «Боги на протезах» (1933), в котором интересно развивались мотивы разоблачения шовинизма и тоталитаризма, намеченные в «Городах и годах». Несмотря на настойчивые попытки Червякова, сценарий не был запущен в производство.

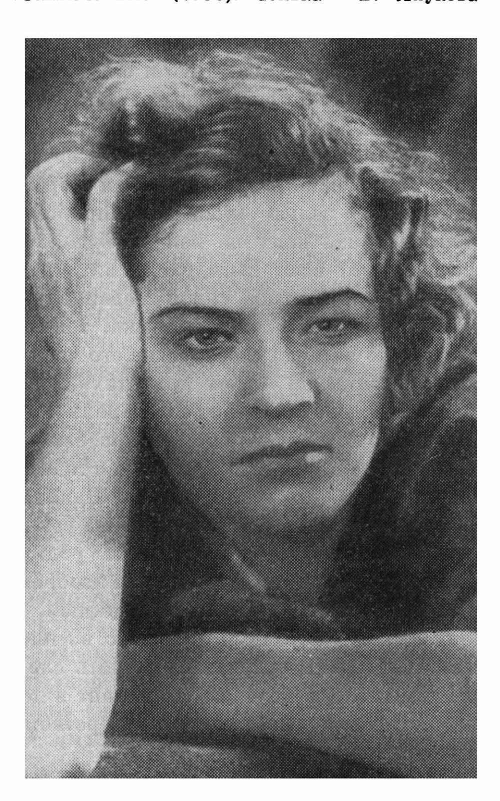
Режиссерские неудачи отчасти искупались актерскими работами. Еще между «Золотым клювом» и «Городами и годами» Червяков хорошо исполнил две небольшие роли — солдата национальной гвардии в «Новом Вавилоне» Г. Козинцева и Л. Трауберга и метрдотеля в «Заговоре мертвых» С. Тимошенко. Событием явилась роль «пророка» Фадзы в фильме М. Авербаха «Кровь земли». Червяков создал образ сложный, вначале гротескный, затем трагический. Религиозного фанатика и истерика Фадзу духовенство и баи вначале используют как проповедника, запрещающего узбекским крестьянам пользоваться сочащейся из земли нефтью. Когда же уговоры Фадзы не подействовали, баи с провокационной целью убивают «пророка», чтобы свалить вину на вожака бедняков, осознавшего всю выгоду эксплуатации нефти. С трагической силой Червяков показал злобу и отчаяние фанатика, тонко и достоверно передал своеобразие его восточной пластики. В «Трех солдатах» Александра Иванова (1932) он сыграл роль Жана Пелетье, мелкого чиновника, призванного в армию, попавшего в Одессу и ставшего ярым врагом Советской власти. Наконец, в «Женитьбе Яна Кнукке» того же режиссера Червяков сыграл главную роль — профессора Хольма, знаменитого изобретателя динамита, играющего в пацифизм, но получающего огромные доходы с военных заводов. Червякову удалось создать сложный характер, в котором ум, талант и добрые порывы переплетаются с позерством и двуличием.

Многие друзья — истинные или мни-

мые? — советовали Червякову целиком посвятить себя актерскому творчеству. Ставили в пример Гардина, совершенно отказавшегося от режиссуры в звуковом кино и завоевавшего всеобщее признание в ролях Иудушки Головлева и слесаря Бабченко во «Встречном».

Действительно, актерские возможности Червякова были велики. Огромные черные глаза могли быть и трагически грустными, и искрящимися весельем, и гневными, и задумчивыми. Мягкое лицо легко изменялось, хорошо поддавалось гриму, а невысокая плечистая фигура отличалась силой, быстротой и гармоничностью движений. Червяков был подвижен и как-то особенно ритмичен. Недаром актеры, с которыми он работал, получали от него советы прислушиваться к музыке, звучащей внутри себя, следовать внутреннему ритму, свойственному каждой роли. Все это говорило о талантливости, об умении перевоплощаться. Но и актерская судьба Червякова не совсем задавалась. Картины, в которых он столь хорошо играл, не поднимались до высокого уровня из-за слабости сценариев и режиссуры, многие актерские замыслы срывались. Так, не был запущен в производство фильм о Бальзаке, где Червяков должен был играть главную роль, что, разумеется, его волновало, радовало, наполняло творческими мечтаниями.

«Заключенные» (1936). Сонька — В. Янукова



Но как ни увлекательна была актерская работа, Червяков не собирался прекращать режиссуру. Его творческая фантазия требовала авторства, а опыт говорил, что только режиссер может быть в условиях кинематографии подлинным автором. И так как руководство ленинградской студии упорно препятствовало его режиссерским начинаниям, он уехал в Москву, где студия «Востоккино» предложила ему постановку сценария Николая Погодина «Аристократы».

●

Здесь тоже не все пошло гладко. В руководстве киностудии «Востоккино» были обнаружены злоупотребления, произведены аресты. Студия пыталась продолжать свою деятельность, но вскоре развалилась совсем. Группа Червякова была передана на «Мосфильм», где не очень были довольны свалившейся на студию сложной картиной. Но были трудности и творческие. Хотя сценарий Погодина и был необычен, прельстителен, но важная тема перековки правонарушителей трудом заслонялась в нем порою воровской романтикой, любованием блатными словечками, анархическими выходками «аристократов» преступного мира. Погодин понимал это и вместе с Червяковым усердно работал над сценарием. Однако темп был упущен, и пока шел развал «Востоккино» и переход на «Мосфильм», Погодин, быстро переделав сценарий в пьесу, целиком отдался театру, где

спектакль с огромным успехом пошел одновременно на многих сценах. Червякову пришлось трудиться и бороться одному. Правда, успех спектакля облегчил ему задачу, освободив от недоверия и придирок.

По воспоминаниям сотрудников, Червяков, никогда не работавший на «Мосфильме», сумел очаровать, зажечь и сплотить новый творческий коллектив. Операторы М. Гиндин и Б. Петров, композитор Ю. Шапорин, художники, ассистенты, администраторы и, главное, актеры разных театров и различных творческих направлений слились в единый творческий коллектив. Картина вышла в самом конце 1936 года и сразу же завоевала успех. Многие газеты хвалили ее за правдоподобный показ того, как заключенные перерождаются благодаря трудовому воспитанию, зрители были увлечены колоритной фигурой Кости-капитана и острыми поворотами умело слаженного сюжета.

Профессиональному искусствоведческому анализу «Заключенные» почти не подвергались. Пухлая папка отзывов прессы в кабинете киноведения ВГИКа пестрит информационными сообщениями и короткими рецензиями, пересказывающими сюжет. Правда, такая пресса характерна не только для данного фильма, но и для уровня нашей кинокритики второй половины тридцатых годов. И все же там, где элементы анализа есть, они приводят к отрицательным выводам. Так драматург Александр Крон в «Рабочей Москве»*, сравнивая фильм со спектаклем, упрекает Червякова и в театральности, и в недостаточном показе работ на Беломорском канале (хотя натурные сцены фильма и снимались именно там.— *Р. Ю.*), а также и в слабом раскрытии процесса перековки героев. В том же упрекал фильм и писатель Б. Горбатов. Это серьезные упреки, и сделаны они не без оснований.

Особенно обидно прозвучала критика из Ленинграда. В «Красной газете»** киновед и сценарист Борис Бродянский писал, озаглавив свою рецензию «Отличные кадры в посредственном фильме»: «Зритель хорошо помнит постановщика фильма Евгения Червякова по его первым постановкам. Он своими картинами — «Девушка с далекой реки» и «Мой сын» — утверждал реалистическое направление советской кинематографии. Затем появились картины «Золотой клюв» и «Города и годы». Они знаменовали спад, в особенности «Города и годы», исказившие роман Федина. Потом наступила пауза. Новый фильм не оправдывает этой многолетней паузы в творчестве режиссера...»

Это была попытка зачеркнуть Червякова, показать его творчество деградирующим. И хотя резкая оценка фильма «Горо-

* «Рабочая Москва», 14 ноября 1936 года.
** «Красная газета», Л., 8 декабря 1936 года.



**«Заключенные». Костя-капитан — М. Астангов**

да и годы» была неверна, хотя не Червяков должен был оправдываться за «паузу», а руководство «Ленфильма», зерна горькой правды в оценке «Заключенных» все же были. Только причина неполной удачи фильма таилась не в режиссуре Червякова, а в сценарии Погодина.

Сейчас нельзя не заметить глубоких противоречий, заложенных в сценарии и не преодоленных, а скорее умело скрытых талантливой режиссурой. Если анархические и бандитские выходки Кости-капитана были написаны действительно колоритно, то его «перековка» выглядела достаточно неожиданной и странной. Еще более странно звучали уверения инженера Боткина (судя по фамилии, отпрыска культурнейшей семьи, давшей России великих врачей, просветителей, писателей), что он познал радость труда и служения народу только будучи заключенным в лагерь.

Однако актеры М. Астангов и Г. Мичурин играли так сильно и сочно, что зритель легко верил в реальность перестройки. М. Яншин, П. Оленев, Б. Тамарин и другие тоже находили для образов других заключенных яркие, запоминающиеся черты. А. Чебан и Б. Добронравов играли начальников лагеря в спокойной открытой манере. Гуманные слова про заботу о человеческих судьбах, об искоренении самой социальной почвы, порождающей преступность, звучали весомо, искренне. Лучшим актерским достижением фильма являлся образ Соньки, командирши женщин-преступниц, а потом — бригадира женской строительной бригады. Артистка В. Янукова играла резко, смело, сложно, не опускаясь до эксплуатации блатной романтики, а раскрывая недюжинный человеческий ум Соньки.

Все это говорит о том, что не «отличные кадры в посредственном фильме», а умная и талантливая режиссура сделала противоречивый фильм, несмотря на все его недостатки, произведением искусства. Червяков доказал свое право на режиссуру, вопреки утверждениям своих недоброжелателей. И это было важно!

●

Он сразу же приступил к работе над новым фильмом — «Честь». Но и на этот раз ему пришлось преодолевать слабость и противоречия сценария. Лев и Юрий Никулины задались целью показать трудовой энтузиазм железнодорожников, увеличивающих тяжесть составов и скорость их движения. Однако образы передовых машинистов, проблемы их труда и дерзаний отошли на второй план, уступив место банальной детективной схеме происков вредителей и их разоблачения начальником железнодорожного политотдела.

Червяков и здесь немало потрудился над сценарием, но дидактики и схематизма не преодолел.

Начало фильма заинтересовывало. Празднуется юбилей знатного машиниста. Родные и друзья уже собрались за пиршественным столом, а юбиляр еще с обычным спокойствием ведет свой состав. И вдруг — паровоз влетает на занятый путь. Крушение предотвращено лишь благодаря мужеству и мастерству машиниста. Однако небольшая авария все же происходит.

Тогда начальник депо и обюрократившийся парторг начинают травить старого машиниста, отдают его под суд. Конфликт острый, позволяющий показать и рабочие традиции, и новаторство передовиков, и своеобразный быт железнодорожников, и борьбу со склочничеством и бюрократизмом. Однако оказывается, что все беды в депо — результат действий инженеров-вредителей. Актеры Л. Волков, О. Абдулов, А. Пелевин изобразили их поверхностно и трафаретно. А актеру О. Глазунову, игравшему машиниста, не хватило материала для раскрытия интересного характера старого, умного и гордого рабочего.

Фильм мог провалиться окончательно, но, к счастью, роль нового начальника политотдела Шагина была поручена В. Ванину. Нельзя сказать, чтобы этот поразительный артист нашел что-нибудь новое, неожиданное. Нет, в его Шагине легко



**«Станица Дальняя» (1939). Т. Сукова — Прыська и С. Филиппов**

узнавались черты знакомых зрителю образов — Матвеева из ленинских фильмов М. Ромма, подпольщика Николая из «Возвращения Максима», а также театральных работ над пьесами М. Горького, В. Билль-Белоцерковского, Ф. Гладкова, Н. Погодина. Веселый, хитроватый взгляд, внезапно становящийся стальным, горящим; простонародный говорок, неожиданно наполняющийся гневом и металлом; органическое сочетание ума, юмора, убежденности и проницательности — все это сделало образ Шагина привлекательным и внесло правдоподобие в унылую схему фильма.

В адрес фильма раздались довольно кислые похвалы. Рецензенты не углублялись в художественный анализ, а лишь повторяли лозунги, содержавшиеся в фильме. Но — бывают же странные повороты в судьбах художников! — именно этот, самый слабый из фильмов Червякова укрепил его положение, позволил ему с почетом вернуться на «Ленфильм», где ему был предложен сценарий Бориса Чирскова «Станица Дальняя», считавшийся радостной победой драматурга, печатавшийся в отрывках и полностью, словом — лучшее из того, что было в студийном портфеле.

Сценарий был, действительно, задуман забавно. Его сюжет строился на том, что кубанские колхозницы, отстаивая свое право на участие в маневрах Красной Армии, вступают в конфликт со своими мужьями и возлюбленными. Эта Лисистрата-наоборот вскоре переходила в соревнование между женскими бригадами по замене участвующих в маневрах казаков на полях жатвы. Все это было написано дидактично, в бравурных тонах. Но несколько свежих комедийных ситуаций в сценарии было.

Червяков и его старый соратник оператор С. Беляев сняли фильм светло, лирично, жизнерадостно. Молодые артисты Зоя Федорова, Николай Крючков, Сергей Филиппов играли обаятельно и наивно, придавая лучшим сценам водевильную легкость и непосредственный лиризм. Финал фильма, в котором победа в маневрах и победа в жатве увенчивались шумным праздником с песнями, плясками, пиршеством и славословиями, слишком походил на подобные же финалы пырьевских комедий, в нем не было червяковской тонкости, лиризма. Но веселость была. Комедию очень хвалили за показ оборонной готовности советских колхозников. Теперь очевидно, что оборонная тема была решена в слишком уж безоблачных, радужных тонах. Но таковы законы жанра. И не вина художника в том, что действительность всегда оказывается суровее, чем ее показывают в водевилях...

●

Когда разразилась Великая Отечественная война, советская кинематография, как по тревоге, перестроила свои порядки: хроника стала фронтовой, научно-популярная кинематография — военно-учебной, а художественная кинематография стала искать гибкие, мобильные, агитационные формы. Создавать полнометражные фильмы времени не было. Сценаристы и режиссеры ставили короткие новеллы на военные темы за несколько недель и даже дней, чтобы объединить их в «Боевые киносборники». И Червяков вновь был первым, принявшимся за постановку такой новеллы. По сценарию молодого писателя В. Беляева и журналиста М. Розенберга он поставил фильм в трех частях «У старой няни».

Большинство новелл первых «Боевых киносборников» носило плакатный, документальный или карикатурный характер. Использовались общеизвестные герои советских фильмов — Максим, Чапаев, Александр Невский. Наполеон телеграфировал Гитлеру: «Пробовал, не советую». Новелла «У старой няни» имела несложный, но динамичный сюжет, неглубокие, но психологически мотивированные характеры. К своей бывшей няне, живущей с внуком в Ленинграде, пробирается немецкий диверсант-парашютист, родившийся в России, воспитанный этой няней, но потом потерянный ею из вида. Радость встречи с бывшим питомцем сменяется у няни подозрениями. В поведении гостя, в его рассказах накапливаются странные, подозрительные детали. Артисты Т. Сукова и П. Суханов хорошо показали, как растет взаимное недоверие, переходящее в прямое столкновение — диверсант вынимает пистолет. Однако старой женщине и ее внуку-пионеру удается обезоружить врага и передать его милиции. Несмотря на некоторую натянутость этой ситуации, режиссер разработал ее тонко, в нарастающем напряжении и добился необходимого агитационно-патриотического звучания.

Первый «Боевой киносборник» был создан «Ленфильмом» совместно с «Мосфильмом» и «Союздетфильмом». В него новелла Червякова не вошла. Ее включили во второй, целиком состоящий из новелл ленфильмовцев — Арнштама, Козинцева, Эйсымонта и других. На экраны она вышла 11 августа 1941 года. Червяков в это время был уже в рядах ленинградского ополчения.

«Ленфильм» готовился к эвакуации. Составлялись списки, устанавливалась очередность выезда кинематографистов в Москву, а оттуда в Алма-Ату. Червяков отказался ехать. Он считал, что должен вместе со своими товарищами с оружием в руках защищать Ленинград, защищать Россию. Но из-за отсутствия оружия часть ополченцев была распущена, и Червяков вернулся на «Ленфильм». Там он принял активное участие в организации самообороны студии и снялся в роли Наполеона в новелле (которая не была закончена). Ему снова предложили покинуть Ленинград. Он ответил заявлением на имя директора киностудии «Ленфильм» Глотова:

«Хочу остаться в городе Ленина, чтобы защищать его любыми средствами. Е. Чер-

вяков. 23.VIII. 41 г.». На заявлении, тем же числом, Глотов поставил резолюцию: «Удовлетворить просьбу».

Евгению Вениаминовичу было сорок два года. Здоровье, некогда железное, было основательно подорвано. Военных навыков он не имел, в армии никогда не служил. Какая же сила влекла его на фронт, заставляла расстаться с семьей, с «Ленфильмом», с любимой работой? Ответ может быть только один — патриотизм.

Ему удалось вступить в один из партизанских отрядов, действовавших севернее Колпино, южнее Дубровки, по берегам Невы. В письмах к вдове режиссера Н. М. Червяковой-Ермакович командир партизанского отряда № 5 С. Н. Соколов и командир истребительного батальона Ф. М. Эльконин вспоминали, какое бесстрашие, какую находчивость, выдержку, инициативу проявлял Червяков в трудной, опасной борьбе против сильного, вооруженного до зубов противника. Он переправлялся на берег, занятый немцами, проникал к ним в тыл, притащил как-то огромного, атлетически сложенного унтер-офицера — языка, под навесным артиллерийским огнем восстановил оборванную связь. Командиры вспоминают не только отчаянно смелые подвиги, но и приветливость, подтянутость, заботу о товарищах, умение поддержать, вдохновить, повести за собой.

17 ноября 1941 года в бою под Невской Дубровкой Червяков был ранен в грудь навылет. Его вынес из боя боец Терентьев. А в декабре он был уже на ногах. Приходил на «Ленфильм», рассказывал о красноармейцах и партизанах, мечтал поставить о них фильм... Рана еще не зажила, рука не поднималась, а он снова отказывался эвакуироваться, поступил на краткосрочные офицерские курсы, пришел как-то на «Ленфильм» с лейтенантскими кубиками в петлице.

С первых чисел февраля 1942 года лейтенант, а затем старший лейтенант Червяков участвовал в тяжелых боях у станции Мга. Немцы стояли на высотах, наши — в болотистой низине. Нельзя было как следует окопаться — проступала вода. Лежали в мелких окопах, в холодной жиже из снега и земли. Но ходили в атаку, дрались за каждый клочок мерзлой, промозглой, святой ленинградской земли.

16 февраля старший лейтенант Червяков получил слепое ранение пулей в живот. Отнялись ноги, он выползал к своим. На санитарном грузовике по развороченной дороге, под обстрелом его вывезли в медсанбат.

Странное совпадение, такое же ранение — в живот — было у Пушкина...

17 февраля Евгений Вениаминович Червяков скончался.

Какая трагическая судьба! Как мало мы знаем о его последних героических неделях. Еще в апреле 1962 года, проводя в Москве телепередачу о Червякове, автор этих строк обращался к своим слушателям с просьбой сообщить все, даже самые малые факты о кинорежиссере-герое. Эту просьбу повторил и Сергей Сергеевич Смирнов, известный радетель воинской славы забытых героев. Ответов мы не получили. Несколько лучше было в Ленинграде. На «Ленфильм» приходили люди, знавшие Червякова по фронту, рассказывали, хотя многое уже стерлось из памяти... Но не иссякают слухи о его подвигах. Что в этих слухах — действительность, а что — легенда?

В мае 1964 года прах Червякова был перенесен на станцию Новая Малукса и погребен в братской могиле под каменным обелиском. «Старший лейтенант Червяков, кинорежиссер» — написано на обелиске среди других имен солдат и офицеров.

Драматична и творческая судьба Червякова. Его лучшие фильмы утрачены. Его вклад в развитие советского и мирового кино до сих пор еще достаточно не оценен.

Да, бывает так, что громкая, сенсационная известность художника иссякает, стирается... Но должно быть так, чтобы ничто поистине талантливое не пропадало для народа. И имя Евгения Червякова звучит в наши дни все громче, интерес к его творчеству все возрастает. Без имени Червякова немыслима история советского кино.

# Издано о кинематографе




**М. Квасненкая. Лев Кулиджанов. М., «Искусство», 1968**

Всякая монография о творческой индивидуальности тогда имеет смысл и значение, когда автор не просто отсылает читателя к произведениям, но и устанавливает связь между этими работами, прослеживает логику творчества самого художника.

Книга М. Кваснецкой о кинорежиссере Л. Кулиджанове предлагает такую концепцию, которая позволяет увидеть его фильмы как этапы единого процесса, в движении.

В первой же картине, «Это начиналось так...», поставленной Кулиджановым совместно с Я. Сегелем, критик обращает внимание на обыденность манеры изложения. Это тем более заметно, что сам жизненный материал — освоение целинных пространств — в известной мере предполагал приподнятую героическую трактовку его. Между тем молодые режиссеры сознательно избегают высоких слов и патетических кадров.

Но это не есть заземление романтических мотивов и порывов. В картине о том, как начиналось освоение целины, заметно другое: увидеть обыденное в героическом. Утвердить исключительное как норму.

Этим и объясняется интерес Льва Кулиджанова и его товарищей по искусству к живому быту, к правде частных отношений, к естественному течению жизни, что так поразило в свое время в фильме «Дом, в котором я живу».

Фильмы «Отчий дом», «Когда деревья были большими» — это уже новый этап художнических поисков. Здесь исследуется характер внешне заурядный, малоприметный, но обнаруживающий богатейшие человеческие возможности. Теперь в обыкновенном различимы исключительные черты. Наконец, «Синяя тетрадь», при всех оговорках, которые критик делает относительно полноты и глубины реализации авторского замысла, достаточно логично завершает поиски режиссера на этом направлении. Стремление дать обыкновенное и необычайное в органичном сплаве, в единстве характеризует и этот фильм Кулиджанова.

Вот уже десять с лишним лет этот режиссер говорит с экрана только о том, что доподлинно знает, десять с лишним лет занимается проблемами актуальными и значительными. И даже когда отлучается из «сегодня», то продолжает держать с современностью связь тесную, неразрывную.

Автора прежде всего интересует личность Кулиджанова-режиссера, его индивидуальность. Но за разборами фильмов Кулиджанова, за фактами его творческой судьбы в книге проглядывается «нить времени». «При всей индивидуальности и самобытности творческого пути судьба Кулиджанова,— пишет Кваснецкая,— во многом типична для тех, кто пришел в наш кинематограф в середине пятидесятых годов».

Может быть, поэтому в книге так много места, так много внимания уделено Времени. Времени, как некоему главному началу, отличающему и каждое режиссерское поколение и — внутри этого поколения — каждого крупного, самобытного его представителя.

Поколение Кулиджанова пришло в кинематограф в

пятидесятые годы, время трудное и противоречивое. Лаконичная, но емкая характеристика пятидесятых годов, данная в книге, в достаточной степени знакомит с художественными процессами, происходившими тогда в искусстве.

Время, образ времени подчеркнут в книге лирическим отступлением М. Кваснецкой о войне. Эти авторские воспоминания очень важны.

Война, в годы которой Кулиджанов, возможно, и не помышлял о профессии кинорежиссера, дала ему неоценимый опыт, тот жизненный материал, который мог послужить и послужил основой творчества. Именно благодаря огромному запасу впечатлений и наблюдений, жизненному опыту, почерпнутым во время войны, Л. Кулиджанов и Я. Сегель создали один из лучших своих фильмов «Дом, в котором я живу».

Исследуя художественную манеру режиссера, автор книги видит в Кулиджанове продолжателя традиций прозаического кинематографа, снискавшего себе славу и признание еще в тридцатые годы. Устанавливая творческое родство манеры Кулиджанова с принципами его учителя Герасимова, Кваснецкая особо обращает внимание читателей на глубину и серьезность освоения режиссером унаследованной им традиции.

Автор с убежденностью и настойчивостью подчеркивает, что картинам Кулиджанова присуще новаторство мысли, темы, характеров. Фильмы этого режиссера, исследующие течение жизни во всем ее многообразии, отмечены современным мировоззрением художника, его ярким гражданским темпераментом.

Исследуя творчество Кулиджанова, М. Кваснецкая верно раскрывает еще одну заметную особенность этого режиссера. «Кулиджанова,— пишет она,— с полным правом можно назвать «актерским режиссером». Человек, его внутренняя жизнь, самые тонкие движения души — здесь сосредоточены интересы режиссера. И это определяет выбор им и сценарного материала, и актеров и методы работы с ними. Именно поэтому Кулиджанов значительно углубил наше представление о творческих возможностях таких актеров, как Р. Быков, В. Телегина, М. Ульянов, В. Кузнецова, Н. Мордюкова, И. Гулая, Ю. Никулин.

В творчестве Кулиджанова особое место занимает фильм «Синяя тетрадь» — экранизация одноименной повести Эм. Казакевича.

Совершенно справедливо подчеркивая новизну, самобытность поисков Кулиджанова в решении ленинской темы, критик высказывает предположение, что художественные принципы, утвержденные в этом фильме, в дальнейшем были развиты и углублены С. Юткевичем в картине «Ленин в Польше». Жаль, что слабые стороны «Синей тетради» только обозначены, но недостаточно разобраны в книге, хотя читатели готовы были бы вместе с автором монографии выразить сожаление, что «Кулиджанов оказался не до конца последовательным в своих творческих поисках нового решения образа Владимира Ильича».

В отличие от других глав, аналитических по своему характеру, глава о «Синей тетради» описательная. Автору очень уж хочется не исследовать издержки, которые претерпела повесть Эм. Казакевича на экране, не объяснять их, а просто-напросто оправдать. Едва ли стоило это делать. Кулиджанов действительно одним из первых решился философски осмыслить в кино ленинскую тему. Уроки его работы нам поэтому дороги: они не прошли бесследно.

Книга о Кулиджанове заканчивается главой «Не подводя итогов». В ней речь идет о творческих возможностях режиссера. Эта глава, думается, вызовет особенное сочувствие читателей — они полностью разделят убеждение автора книги в том, что Л. Кулиджанов в расцвете мастерства и творческого темперамента, что впереди у него — значительные художественные победы.

**Г. СЕНЧАКОВА**

Л. Махнач


# Трибуна Лейпцигского фестиваля

**ОТ РЕДАКЦИИ:**

**Мы надеемся, читатель поймет, почему статья члена жюри XII Международного Лейпцигского фестиваля документальных и короткометражных фильмов для кино и телевидения Леонида Махнача публикуется именно в пятом номере «Искусства кино»: нам кажется, что соединение в одной книжке журнала материалов, посвященных 25-летию со дня разгрома фашизма, и заметок с форума прогрессивных кинопублицистов мира, состоявшегося в новой, социалистической Германии,— соседство доброе и примечательное. Тем более что и сам фестиваль в Лейпциге, прошедший под девизом «Фильмы всего мира — за мир во всем мире» (было показано 168 фильмов из 39 стран), явился заметной вехой в развитии документального кино.**

Один французский критик заметил както: если марсианин захочет по современным французским фильмам составить представление о Франции второй половины XX века, то он придет к убеждению, что там на каждого рабочего приходится десять танцовщиц стриптиза и 20 гангстеров. Надо сказать, что это замечание верно не только для Франции, но и для кинематографа большинства стран капиталистического Запада.

Его официальное документальное кино не так уж часто показывает людей труда: мощные объединения, монополизировавшие производство и прокат фильмов в буржуазных странах, считают демонстрацию таких лент «нерентабельной». Таким же «нерентабельным» становится любой фильм — и документальный, и художественный,— авторы которого пытаются правдиво рассказать о социальных, политических проблемах, волнующих общество. Поэтому так понятны были нам, участникам XII Международного Лейпцигского фестиваля, слова английского документалиста — автора известного фильма «Внутри Северного Вьетнама» — Феликса Грина: «Куда же идти нам с нашими фильмами, если не в Лейпциг?..»

Действительно, Лейпцигский фестиваль завоевал международное признание прежде всего как трибуна политических фильмов. Общественная значимость ленты — таков критерий, с которым жюри подходило к оценке картин, сделанных мастерами из многих стран мира.

По своему существу, по своей природе документальное кино связано с жизнью, может быть, теснее, чем любой другой род киноискусства. Ведь документальный фильм не станет произведением искусства, если во весь голос не будет говорить о проблемах, имеющих важное общественное значение. В этом смысле фестиваль в Лейпциге был примечателен: гипотетический марсианин, упомянутый вначале, просмотрев конкурсные ленты, понял бы, какие проблемы на самом деле волнуют сегодня мир.

Пятый номер журнала выйдет в мае, когда будет праздноваться 25-летие со дня победы над фашистской Германией. Война эта началась и кончилась на гла-

зах у большинства живущих сейчас людей, во многих семьях до сих пор висят на стенах портреты погибших. К тому же и сегодня вновь вспыхивают в разных точках планеты опасные очаги войны, и кинематографистам снова и снова приходится возвращаться и к урокам последней мировой катастрофы, и к военной угрозе, которая нависает ныне над человеком. О нем, о встревоженном человеке, рассказывали многие картины Лейпцигского фестиваля.

В этом смысле чрезвычайно характерен итальянский фильм «Папа Черви», представленный на конкурс. Черви — известный всему миру итальянский крестьянин, семь сыновей которого погибли в борьбе с фашизмом. Это очень яркий пример того, как в ходе кинорассказа за конкретным человеком, за конкретными обстоятельствами его жизни зритель видит и эпоху, и историю, и современный мир с волнующими всех нас проблемами.

Стремление пристально всмотреться в нынешнюю демократическую Германию, в лица и судьбы людей характерно для фильма «Товарищ Берлин» Романа Кармена (на фестивале в Лейпциге Р. Кармену был присужден специальный приз жюри). Картина была уже хорошо известна и советскому зрителю (у нас ее просмотрело более 10 миллионов зрителей) и в ГДР, гда она тоже имела чрезвычайно широкую аудиторию и пользовалась неизменным успехом. Фильм «Товарищ Берлин» вышел на экраны в те дни, когда отмечалось 20-летие со дня образования Германской Демократической Республики. В картине, собственно, и сделана попытка осмыслить то, что произошло за эти 20 лет в новой, социалистической Германии.

Стало уже доброй традицией видеть на Лейпцигских фестивалях работы В. Хайновского и Г. Шоймана — режиссеров, хорошо известных в Германии и за ее пределами. Об их картинах писалось много, и я только хотел бы еще раз выразить искреннее восхищение их работами, которые всегда резко выделяются — и журналистскими находками, и умением открыть особо выразительные объекты, и необыкновенной способностью как бы препарировать, вскрыть изнутри подлинную сущность того, на что направлен кинообъектив.

Просто поразительно, как точно нашли и метко охарактеризовали Хайновский и Шойман, авторы «Смеющегося человека», своего «героя», этого знаменитого наемного убийцу по кличке Конго-Мюллер, одержимого идеей человеконенавистничества и «вседозволенности». За Конго-Мюллером чувствуется и среда, в которой он вырос, и вся, так сказать, биологическая сущность фашизма...

В своем последнем фильме «Президент в изгнании», удостоенном «Золотого голубя», Хайновский и Шойман рассказали об одном из проповедников реваншизма.

Правда, в данном случае речь идет скорее о ничтожестве, возомнившем себя государственным деятелем и одержимом несбыточными мечтами, о человеке, который достоин, как мне кажется, не столько серьезного, сколько презрительного, иронического к себе отношения... Но тут я могу ошибиться. Предполагаю, что для немцев, чехов и поляков фигура Бехера «прочитывается» несколько иначе. Эта картина напоминает о том, как одна посредственность уже привела Германию на грань катастрофы.

●

Сейчас во многих капиталистических странах совершенно очевиден рост политической активности широких народных масс. Демонстрации против войны во Вьетнаме, неслыханная острота предвыборных кампаний, вспышки классовой борьбы — в самом прямом, самом обнаженном смысле этого слова — все это можно видеть теперь в подавляющем большинстве буржуазных государств. Добавьте еще уже не одно «жаркое лето» в США и многое другое. В широких — и самых разных — слоях общества необычайно велик сегодня интерес к проблемам политическим и социальным.

По заключению статистиков, молодые люди в возрасте до 30 лет составляют ныне около половины населения земного шара, поэтому все сказанное о политизации народных масс прямо и непосредственно относится прежде всего к молодежи. Я могу утверждать это и на основании того, что видел собственными глазами.

Мне довелось побывать на двух молодежных фестивалях: в Хельсинки в 1962 году и в Софии в 1968-м. Фестивали молодежи — события заметные, попадают на них люди разных взглядов. Поэтому на таких широкопредставительных форумах столкновения мнений, отражающих своеобразие обстановки в разных странах, говорящих о тех социальных процессах, которые происходят в мире, неминуемы.

Что случилось с молодежью буквально в последние годы? Еще не так давно значительной ее части были свойственны аполитичность, пассивность, нежелание участвовать в общественной жизни. Так возникли, скажем, хиппи. А сейчас молодые силы, к сожалению, зачастую политически неверно ориентированные, подверженные влиянию сомнительных концепций, тем не менее многое определяют в общественной атмосфере во многих странах мира.

Молодые блокируют университеты, устраивают массовые демонстрации, протестуют против расовой дискриминации, жгут призывные повестки... Молодые сегодня все чаще рвутся в гущу борьбы...

Раньше фестивали молодежи были по преимуществу проявлением ее жизнерадостного веселья, праздниками цветов и искусства, а сегодня среди цветов деловито установили трибуны, ибо пришло время дискуссий и борьбы. И, слушая дискуссии, невольно убеждаешься в поистине глобальной популярности идей социализма. Таково знамение нашего времени.

Нашло ли это отражение на форуме документалистов в Лейпциге? Безусловно. И здесь надо сказать об одном примечательном обстоятельстве: наиболее интересные произведения мировой документалистики создаются мастерами прогрессивного кино, наиболее интересные художники — или коммунисты, или люди, близкие к ним. Тут можно упомянуть Йориса Ивенса, Криса Маркера, Лайонела Рогозина и многих других. Я думаю, причина в том, что среда, питающая творчество этих художников, более плодородна, чем общественная среда, взрастившая, например, скандально известного мастера сенсаций Якопетти, для которого нет ничего святого ни в жизни, ни в смерти.

Сейчас выросла целая плеяда — и в этом можно убедиться хотя бы на примере последнего фестиваля в Лейпциге — молодых кинематографистов в Италии и Франции (во Франции, как известно, создано объединение «Медведкино» — по фамилии нашего старейшего режиссера Александра Ивановича Медведкина). Молодые французы берут на вооружение наш опыт 20-х годов, опыт кино- и агитпоездов, опыт прямого вторжения в действительность. Мне кажется, прогрессивные французские документалисты увидели в опыте советской кинохроники самое главное — возможность посвятить свое творчество интересам классовой борьбы, которая в последние годы приобрела во Франции большой размах.

Французы представили на конкурс в Лейпциге фильм «Коммунисты в борьбе» — о том, как Компартия и ее кандидат в президенты Жак Дюкло провели избирательную кампанию. Фильм этот, очень теплый и человечный, дает представление о размахе классовой борьбы в стране, создает коллективный портрет рабочего класса Франции и теплый образ одного из ее вождей — Жака Дюкло, сильного и честного человека, внутренне убежденного, прекрасного оратора и блестящего полемиста.

В картине поражают своей эмоциональной насыщенностью некоторые кадры митингов, размах их, портреты людей, очень интересные жанровые зарисовки, живые подробности. И вот что особенно запомнилось: Дюкло и французские комму-

нисты выступают не как «человек и масса»— они слиты воедино.

Наши коллеги из «Медведкино» представили еще один фильм — «Классовая борьба». Он несколько противоречив по форме — в нем сделана попытка соединить трудно соединимые вещи: разговорную инсценировку и хронику. И все же фильм — удача. Он ценен ярко выраженной авторской позицией.

Привлекли внимание участников фестиваля так называемые фильмы «3-го канала», сделанные итальянскими кинематографистами для телевидения. Кстати, мне кажется, не следует проводить некий искусственный водораздел между кино- и телефильмами, потому что, в общем-то, большой разницы между ними нет. Есть экранные фильмы, которые скорее подходят для ТВ, и, наоборот, есть фильмы телевизионные, которые вполне можно демонстрировать в кинотеатрах.

Ленты «3-го канала» интересны своей общей направленностью. Красноречивы сами названия картин итальянской программы, получившей в Лейпциге «Золотого голубя»,— «Полиция» и «НАТО».

В первом фильме идет рассказ о полиции как об орудии государственной власти, противостоящей рабочим. Во втором — отражены борьба трудящихся Италии за свои права и действия НАТО. Это рассказ о диаметрально противоположных интересах людей труда и военной касты. Разговор о бедственном положении значительного числа людей в самой Италии переплетается с разного рода событиями, в которых главную роль играет американская военщина — провокационные учения и маневры, агрессия во Вьетнаме и т. п.

●

Вьетнам. Стремление увидеть своими глазами, что происходит в этой маленькой, истекающей кровью стране, желание внести свой вклад в дело борьбы за мир в этом уголке мира по-прежнему приводят туда документалистов. Они хотят разобраться в происходящем, проанализировать события и рассказать о них людям. Как заявил на пресс-конференции создатель японской ленты Кадзуо Ямада, «съемочная группа фильма «Вьетнам» прежде всего хотела дать ответ на вопрос, почему немногочисленный вьетнамский народ оказался в состоянии сломить военно-техническое превосходство американских агрессоров». И своей 130-минутной картиной японские кинематографисты убедительно ответили на поставленный ими же вопрос.

Еще один фильм о трагедии Вьетнама — «Необъявленная война» (режиссер и оператор Иван Галин) — был представлен Советским Союзом (этот фильм вместе с японским фильмом «Вьетнам» получил «Серебряного голубя» — ex aequo). Картина эта, острая по своей публицистической направленности, никого не оставила равнодушным. Ни зрителей, ни жюри!

Из других фильмов на ту же тему хотелось бы упомянуть вьетнамский «Артиллеристки из Лонг Ан» и польский «Протест-68» Кшиштофа Градовского, в основу которого легли материалы, снятые во Вьетнаме и во время фестиваля молодежи в Софии.

●

Зритель видит в картине «Необъявленная война», как люди бегут в бомбоубежище, спасаясь от жестокой бомбардировки... Но ведь это с н я т о! Значит оператор Иван Галин работал в стране, где идет война.

А вот Хайновский и Шойман снимают отъявленного мерзавца, «смеющегося человека» Конго-Мюллера или «президента в изгнании» Бехера. Ни Мюллер, ни Бехер не знают подлинных намерений кинематографистов. А если бы, скажем, убийца Конго-Мюллер узнал о них в ходе интервью?..

Другими словами, работа документалиста и в «мирных» условиях и в обстановке фронта требует подчас одинакового мужества.

Я уже упомянул, что вся итальянская программа «3-го канала» получила «золо-

то». Уместно добавить, что жюри поступило так, учитывая не только мастерство кинематографистов, но и мужество людей, которые в капиталистических странах работают над подобными произведениями. Ведь когда мы видим на экране расправу полиции с демонстрантами, то понимаем, что полицейские дубинки не разбирают, кто демонстрирует, а кто снимает это на пленку.

Прогрессивные западные документалисты и их искусство находятся в оппозиции к официальному курсу — они оказываются по разные стороны баррикад с правительством, с господствующим классом, причем у последнего — могучий аппарат насилия... И этим не исчерпывается перечень «точек приложения» мужества кинематографистов.

Надо учитывать и многое другое — скажем, финансовую сторону: все делается подчас на общественных началах, практически бесплатно. Нет ведь у них ни больших профессиональных студий, ни многого другого, зачастую — самого необходимого. Работа в подобных условиях требует полной самоотдачи, абсолютной веры в то, что делаешь.

Мы узнавали у наших французских и итальянских коллег: как могут они оценить общественный резонанс своих работ, если капиталистические объединения монополизировали прокат? Оказывается, фильмы прогрессивных мастеров имеют очень широкую аудиторию — их демонстрируют в рабочих клубах, а также и по телевидению в то время, которое отводится для коммунистов в ходе предвыборной кампании.

●

Мне вспоминается один разговор с Крисом Маркером. Было это осенью 1966 года. Тогда мы поехали в Париж с целью снять несколько киноинтервью с французскими кинематографистами для фильма о Дзиге Вертове. Естественно, нам хотелось встретиться и с Маркером.

Хотя зима уже наступила, в Париже было тепло. К нам в гостиницу Маркер приехал на велосипеде, одетый в джинсы и в большой, тяжелый свитер.

Сниматься он отказался категорически: Маркер считает для себя невозможным ни сниматься, ни выступать по ТВ — кинематографист, считает он, должен находиться по другую сторону камеры... Это, в общем, право каждого человека, и мы не настаивали. Мы знали его, как «нервного» художника, он оказался нервным и просто по-человечески; насколько мне известно, дела Маркера были тогда плохи... Словом, был он не в лучшем настроении, однако разговор — разговор коллег — все же состоялся и получился долгим.

Крис Маркер говорил, что смотрит на будущее документального кино довольно пессимистично, что только отдельные документальные ленты — сенсационные — могут конкурировать с игровыми. В любом же другом случае в век широкого распространения массовой информации документальному кино все труднее выполнять свои функции.

На первый взгляд, доля правды в его словах заключена: действительно, поток информации, который обрушивается сегодня на каждого, столь велик, что чисто информационной функции документального фильма уже совершенно недостаточно. И Маркер, конечно, прав, когда говорит об условиях, в которых работают западные документалисты. Но в то же время соглашаться с ним не хотелось.

Прежде всего изменился не только объем информации, но и способность человека «переварить» ее сейчас намного выше у любого из нас, чем, скажем, каких-нибудь 20—30 лет назад.

И второе. Меняется и сам характер документального фильма: он не только информирует, но и анализирует действительность, выявляет закономерность важных социальных явлений.

В какой-то период документальному кино было свойственно стремление оживлять «сухой документ», используя элементы игрового кинематографа. Ныне же, мне

кажется, задача заключена в обратном: в умении раскрыть, расшифровать факт средствами именно документального кино.

Важно увидеть в документальном материале закономерность, значительность происходящего, образность и поэтичность. Иногда сам документ исполнен поэтического содержания. Мне пришлось убедиться в этом во время работы над фильмом о Ф. Дзержинском («Подвиг»).

Во время работы над «Подвигом» нам удалось найти редкие кадры, снятые 26 октября 1917 года, то есть через несколько часов после того, как свершилась Октябрьская революция.

Один из этих кадров, не в очень хорошем состоянии, изображал панораму площади перед Зимним дворцом: сновали по ней разные люди — очень пестрая по своему сословному признаку толпа; стекла во дворце были выбиты, на стенах — следы пуль, баррикады из дров и мешков с песком разобрать не успели... Другой кадр давал укрупнение стены.

Нам казалось, что эти кадры, которые с абсолютной достоверностью передают то, что стало уже историей 50-летней давности, настолько хороши в своем первозданном виде и даже в техническом несовершенстве, что не нуждаются в каком бы то ни было «разукрашивании» — в музыке, шумах, в каком-то авторском «насилии».

Словом, во время демонстрации этих кадров мы выключили звук. И, мне кажется, сделали правильно: есть свой запас прочности у кинодокумента, иногда эта прочность бывает чрезвычайно велика и не нуждается в каких бы то ни было подпорках. Быть может, сущность документа выявляется иногда лучше всего вот в таком чистом, обнаженном виде.

Словом, я хочу сказать, что у документального кино есть свой путь, своя, иная, чем у игрового, система образности, свои ориентиры.

К сожалению, мы часто не используем потенциальной силы старого, исторического материала, и этим резко ослабляем его звучание. Иногда мы как бы отрываем кинокадр от конкретного события, конкретного времени, которое он зафиксировал, оставляя за ним его далеко не главную функцию — некий штрих в характеристике эпохи. Между тем сколько глубокого смысла подчас кроется за каким-то уже хорошо известным нам кадром...

Вот ставшее хрестоматийным изображение: в мае 1919 года Ленин и венгерский коммунист Тибор Самуэли с группой товарищей идут по Красной площади. Присмотримся к Тибору Самуэли: он в кожаной куртке и защитных очках пилота, сдвинутых на козырек фуражки...

Тибор Самуэли прилетел из осажденного силами контрреволюции Будапешта. Если знать, что полет его был сопряжен с колоссальным риском, что летел он на маленьком самолете через вражескую территорию и не смог избежать нескольких посадок; если вспомнить, что прилетел он за советом к Ленину, что пришел к нему, не успев даже снять защитные очки, что через два месяца он погибнет в схватке с врагами... За коротким куском пленки — огромное драматическое и романтическое содержание!

Вот это умение использовать потенциальную энергию исторического материала характерно и для конкурсного фильма В. и Д. Микоши «Поезд в революцию», удостоенного награды в Лейпциге.

Как известно, в основе сюжета картины лежит исторический факт — возвращение Ленина из Швейцарии в Россию. Прослежен путь Ильича, рассказано о его встречах с людьми, воссоздана обстановка и атмосфера тех лет.

Казалось бы, сложность восприятия картины таится уже в том, что фильм посвящен проблемам, в которых, может быть, не слишком компетентна разнородная зрительская аудитория фестиваля...

Прежде всего о зрителях: они приняли фильм безоговорочно.

Что касается членов жюри, то уже по той напряженной тишине, которая царила во время просмотра в телевизионной комнате, было ясно — картина взволновала всех.

Каждому из зрителей экран дал многое. Мы увидели и чистоту идеалов революции, и облик далекого времени, и, что главное, образ Ленина.

Жюри — единогласно и безоговорочно — присудило этому фильму «Золотого голубя».

Надо заметить, что на фестивале в Лейпциге, состоявшемся в знаменательный год подготовки к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, ленинская тема получила достойное отражение и в ретроспективе, которая проводилась в рамках фестиваля.

Ретроспективный показ открылся выступлением руководителя советской делегации В. Головни, который, напомнив о том, что рождение и развитие советского киноискусства тесно связано с именем Ленина, подробно рассказал о работах советских кинематографистов в юбилейный год. Состоявшаяся затем демонстрация картин ретроспективы — от «Трех песен о Ленине» Дзиги Вертова до «Живого Ленина» Михаила Ромма и Марии Славинской и других работ вызвала огромный интерес зрителей.

●

С организаторами фестиваля — немецкими документалистами — у советских кинематографистов и у меня лично связи очень давние, у многих перешедшие в личную дружбу, причем не только на основе «общих фестивальных радостей» — дружба часто рождалась в работе. Известно, например, что «Русское чудо» Аннели и Андре Торндайкам помогали снимать советские документалисты, а Роман Кармен делал «Товарищ Берлин» при активной помощи немецких друзей.

Кстати, в фильме Кармена есть много кадров, запечатлевших новое поколение — молодых немцев, строителей нового в самом прямом смысле слова: например, рабочих-строителей Алекса, старой берлинской Александерплац.

Буквально на глазах меняется облик Берлина. И Лейпциг тоже меняется с поразительной быстротой. Так, на XI фестивале в 1968 году не было еще университета в городе, а через год мы могли любоваться уже почти готовым небоскребом. Целый комплекс домов в центре Лейпцига вырос за последние год-два.

Когда пусть не впервые, но не надолго приезжаешь в страну, прежде всего бросаются в глаза внешние, что ли, приметы нового. Однако бывают встречи, которые помогают понять и людей.

На XII фестиваль я взял с собой для показа вне конкурса только что законченный фильм о фестивале молодежи 1968 года в Софии, и руководитель Союза свободной немецкой молодежи Гюнтер Ян попросил меня остаться после фестиваля и показать картину на пленуме Союза молодежи.

Приехали мы вместе с Генрихом Гурковым — корреспондентом «Комсомольской правды» в ГДР, также принимавшим участие в работе над фильмом,—тщательно подготовившись: перевели, как могли, текст, определили, кто будет читать. Впрочем, здесь, собственно, выбора не было: из нас только один Генрих обладал превосходным знанием немецкого языка.

Мы увидели в громадном зале немецких юношей и девушек, одетых в голубую форму с шевронами на рукавах. Нас поразили оптимизм и демократизм, которые сопутствовали всему, что происходило на пленуме в тот день.

Мы никак не предполагали, что немецкие ребята будут первыми зрителями фильма, и поэтому очень волновались. К счастью, зал реагировал очень темпераментно.

А потом мы разговаривали в комнате Яна, куда набилось много народа; удивительно демократичная обстановка сохранилась и здесь: абсолютно никакой дистанции не было между руководителями и рядовыми членами Союза. И тут душой собравшихся был Гюнтер Ян, напоминающий настоящего южанина: если он смеется, то громко, если что-то говорит, то чрезвычайно убежденно; очень подвижный, темпераментный, какой-то весь сверкающий, обладающий колоссальной внутренней силой и убежденностью. Настоящий вожак молодежи, способный зажечь любого. Новый человек новой Германии...

●

Три года назад газета «Лейпцигер-фольксцайтунг» писала: «В Лейпциге будут аплодировать каждой попытке критически и справедливо изобразить мир таким, каков он есть на самом деле, и указать путь к тому, как сделать мир, по словам Брехта, «более приветливым».

С первых же дней своего существования Лейпцигский форум оправдал себя как место встреч прогрессивных кинодокументалистов мира. И экран его из года в год правдиво рассказывает о тех самых главных и жизненно важных проблемах, которые волнуют народы земли.

Кроме фильмов, которые я назвал, мы с интересом смотрели десятки других — конкурсных и внеконкурсных. Это и немецкий «Искусные игрушки — «Сделано в США», и польские «В дьявольском кругу» и «63 дня», и иорданский «Шериф Хусейн», и индийский «Хаос», и итальянский «Эмиграция-68», и американский «Быть черным на юге»...

Всего, разумеется, не перечислишь, но я могу подтвердить, что на Лейпцигском фестивале не раз аплодировали, когда видели правдивое изображение жизни на экране или встречали рассказ о том, что надо сделать, чтобы мир стал более приветливым.

Я хорошо помню последний кадр из фильма «Дневник одной немецкой женщины» Торндайков: на высоком берегу у моря сидит Аннели Торндайк (фильм автобиографичен); все, через что прошла и она и вся страна, осталось позади.

Неожиданно камера начинает отъезжать, поднимается выше и выше, и вот уже за дюнами, за прибрежным обрывом открываются необозримые дали Германии, великолепный образ которой создан в фильме.

Так и остался в памяти этот кадр: немецкая женщина, прошедшая нелегкий путь вместе со своей Родиной, и необозримые дали прекрасной земли — новой Германии. Страны, которая предоставила прогрессивным кинодокументалистам мира высокую трибуну Лейпцигского фестиваля.

А. Караганов

# Космическая одиссея — куда?

ЗАМЕТКИ О СТЭНЛИ КУБРИКЕ

В репертуаре Голливуда происходят заметные перемены. Рядом с привычными для него вестернами и сексуальными боевиками, детективами и сентиментальными мелодрамами появляются политические и социальные фильмы об угрозе термоядерной войны и о советско-американских отношениях, о выборах американского президента и о роли римского папы в борьбе за мир, о процессах над нацистскими преступниками и о покорении космоса...

Голливуд всегда занимался буржуазной пропагандой и политикой, хотя и обвинял в пропаганде других, отводя себе безобидную роль «фабрики развлечений». Но обычно он пропагандировал безыдейность, аполитичность, уход от социальных противоречий и страстей века. В новейших голливудских фильмах чаще, чем раньше, ставятся, и ставятся впрямую, острые вопросы жизни, тревожащие миллионы людей, наших современников. Отвечая на эти вопросы по-буржуазному — направление кинотворчества определяет тот, кто оплачи-

вает кинопроизводство, — американские кинематографисты широко используют для их художественной разработки жанры, язык и стиль традиционного для Голливуда «коммерческого кино».

Не столь уж важно, говорят голливудские деятели, получают ли наши фильмы премии на тех фестивалях, где эстетический снобизм мешает думать о зрителе,— важно, чтобы фильм собрал десятки миллионов людей. Я не раз слышал такого рода суждения от продюсеров и от режиссеров: установка на зрительский фильм остается в Голливуде господствующей. Только теперь она приобретает новые оттенки: для привлечения зрителей используется помимо привычных голливудских приманок обострившийся интерес американцев, людей всей земли к политическим и социальным проблемам времени.

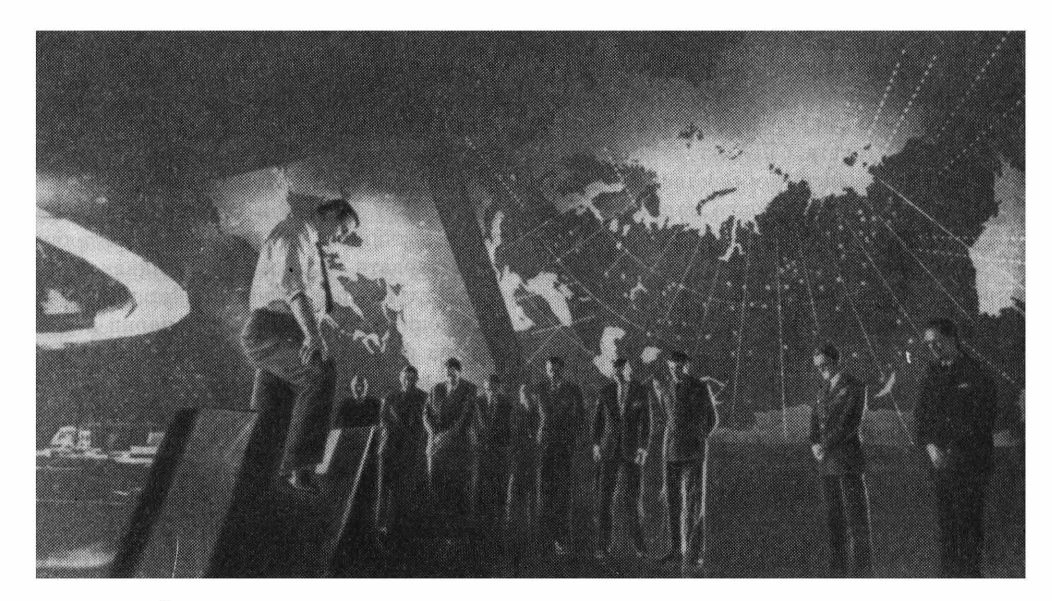
Среди режиссеров, определивших своим творчеством новые тенденции Голливуда, видное место занимает Стэнли Кубрик, в пятидесятых годах завоевавший популярность прогрессивной антивоенной картиной «Пути славы». Кубрик известен ныне не только тем, что поставил фильм по нашумевшему роману Ильи Набокова «Лолита» и не только своим широкоформатным, цветным дорогостоящим «Спартаком». Новая слава пришла к Кубрику, когда на экраны США и многих других стран был выпущен фильм «Доктор Стрейнджлав, или Как я перестал бояться и возлюбил атомную бомбу», прозвучавший как предостережение, как призыв обуздать, пока не поздно, атомных маньяков. А в прошлом году он снял сразу же ставший знаменитым фильм о будущем — «2001-й год: космическая одиссея».

Кубрик талантлив. Очень талантлив. По его фильмам, особенно двум последним, видно, что он многое может. Но в этих же фильмах довольно отчетливо просматриваются границы таланта, обусловленные социальными позициями художника.

Сюжет фильма «Доктор Стрейнджлав» неожидан, как и его полное название. Некий генерал из породы форрестолов начал ощущать под старость упадок мужской силы. Наслушавшись жалоб своих коллег и сверстников на аналогичные горести, он решил, что это Советы распространяют в США таинственную болезнь, угрожающую американской нации бесплодием. А раз так — надо принимать меры. Генерал мыслит и действует вполне в образе безумствующих «ястребов»: пользуясь положением начальника военно-воздушной базы, он направляет вверенные ему самолеты с ядерными бомбами на «объекты» Советского Союза. Свихнувшегося генерала не могут остановить увещевания помощника, тщетно апеллирующего к здравому смыслу своего шефа. Генерал упрям: в своей страшной логике атомного маньяка он безумен до помрачения рассудка — помешательство только «проявило» замыслы и намерения, которые он вынашивал годами.

В фильме много случайностей, рождающих эффекты экранного детектива. Случайности мешают остановить генерала-маньяка и вовремя отменить его приказ, и вот самолеты летят уже над Мурманском, Архангельском, Вологдой... Случайности приводят к тому, что один из самолетов продолжает полет к цели и после того, как приказ был отменен президентом США: у злополучного самолета перебиты зенитным огнем антенные устройства и его экипаж не смог принять новых распоряжений. В потоке этих случайностей есть и совсем курьезные: у здравомыслящего помощника, с трудом вырвавшегося из помещения штаба и побежавшего к уличному автомату, чтобы позвонить о происшедшем на базе в Белый дом, не оказалось необходимой для этого монеты — снова проходят в бездействии оставшиеся до катастрофы минуты, а каждая из них на счету...

Казалось бы, такие случайности мельчат тему, снижают трагедийное звучание фильма... Но разве американцы теряли ядерные бомбы у берегов Испании и Гренландии по заранее намеченному плану? Разве там не сыграли свою роль разнохарактерные случайности, которые даже в точном журналистском пересказе выгля-



**«Доктор Стрейнджлав»**

дят киношным сочинительством? Нет, если американские милитаристы не откажутся от опасной политики запугивания ядерной мощью, не прекратят демонстраций этой мощи в чужих широтах, любая случайность может сыграть роковую роль. Всем ходом фильма Кубрик как бы опредмечивает эту мысль.

«Доктор Стрейнджлав» — комедия-гротеск. Жанр и стиль фильма таковы, что даже упомянутый эпизод с монетой для автомата не кажется здесь неуместным, самоигральным. Фильм ироничен. Во многих его сценах Кубрик смеется, комически остраняет ситуации и поведение людей. Но это смех на краю бездны. И рядом с откровенно комедийными сценами возникают сцены и мотивы в высшей степени драматические. Они тоже внутренне ироничны, решены в «жанре», но смысл их находится в резком (конечно же, заранее рассчитанном) контрасте с вальсом «Голубой Дунай», который является музыкальным лейтмотивом фильма, подчеркивающим его комедийную, в чем-то пародийную природу.

Фильм назван по имени одного из эпизодических героев. Ученый-атомник доктор Стрейнджлав в свое время служил Гитлеру. Теперь он служит американским милитаристам. О прошлом, пройденном, но не забытом, напоминает протез — механическая рука, которая то и дело поднимается в фашистском приветствии. Доктор утихомиривает ее, кладет обратно на колено, но непослушная рука поднимается снова и снова, а речи доктора в военном совете у президента США таковы, что невольно «монтируются» с механическими движениями руки. Так в фильме появляется весьма выразительная и емкая метафора.

В этом, как и во многих других случаях, гротеск служит смыслу, помогает заострить авторскую идею. И слабости фильма связаны отнюдь не с тем, что Кубрик решил облечь свои предостережения и свой призыв к миру в художественную форму, которая, казалось бы, для этого не подходит,— самой режиссерской работой над образами фильма он доказал возможность и правомерность найденного им решения. Фильм начинает «качаться» там, где про-

является «запрограммированная» непоследовательность авторской позиции, противоречивость авторской мысли.

В фильме есть такая сцена. В зал заседаний военного совета США входит приглашенный сюда президентом советский посол. Посол представлен нарочито карикатурно: это грузный, злобный по виду человек, он тут же вынимает из потайного кармана микроаппарат и фотографирует развешанные на стенах военные карты. Представитель страны, на которую совершается ядерное нападение, как бы «уравнивается» в поведении и облике с бесноватыми американскими «ястребами», организовавшими это нападение. Что это — влияние предубеждений Кубрика или своеобразный оппортунизм художника, который приспосабливает свой фильм к привычным предрассудкам американских обывателей, сформированным буржуазной пропагандой?

Фильм Кубрика беспощаден по отношению к «ястребам», по-настоящему сатиричен. Но в нем воздвигается слишком высокая стена расхождений, взаимонепонимания между «ястребами» и представителями «официальной политики». Попытка вторжения на Кубу, война во Вьетнаме и другие события последнего времени показывают, что стена эта не так уж высока: претензии США на роль мирового жандарма создаются не только «самодеятельностью» воинствующих «ястребов». Судя по фильму, Стэнли Кубрик склонен рассматривать развитие американской политики через призму пропагандистско-дипломатических деклараций: либеральные иллюзии мешают ему по-настоящему видеть реальность фактов.

Непоследовательность режиссуры довольно отчетливо проявляется и в тех сценах фильма, действие которых происходит в кабине самолета, потерявшего радиосвязь с базой и начинающего в финале фильма своей бомбой ядерную войну. В этих сценах Кубрик довольно подробно показывает быт экипажа, кое-где высвечивает крупным планом психологические детали, приоткрывающие характеры летчиков, их отношение к приказу лететь на «объект» и к вытекающим из него обязанностям. В данном случае режиссер словно бы изменяет своему замыслу и комедию-гротеск переводит в жанр психологической драмы. Но, замахнувшись на психологию, он оставляет за кадром ход мысли, переживания летчиков, не дает нам, зрителям, почувствовать их живую индивидуальность, глубинные мотивы действий.

Кто они, эти американские парни в офицерской форме? Оболваненные «сверхчеловеки», готовые убивать на любой войне, потенциальные военные преступники, «освобожденные» от совести и чести? Или просто послушные исполнители, робеющие перед буквой приказа? Ответа на эти вопросы фильм не дает, а самим характером и стилем изображения экипажа самолета Кубрик поставил себя в положение художника-аналитика, который должен был бы дать ответ на подобные вопросы.

Еще острее и драматичнее противоречия во взглядах, жизненных позициях и творчестве Кубрика проявились в его новом фильме «2001-й год: космическая одиссея».

Но перед тем как начать о нем разговор, хочется сделать одно отступление.

Несколько месяцев не утихал в Соединенных Штатах шум вокруг убийства голливудской звезды Шерон Тэйт. Мыслящие американцы были встревожены и масштабами преступления, и его загадочностью: тайна той кошмарной ночи, когда на вилле режиссера Романа Полянского были зверски убиты его беременная жена и ее гости, взволновала всех до одного, встревожила не только полицейских детективов, но и психологов, философов, социологов. Высказывались самые разнообразные предположения и гипотезы, а истина долгое время казалась неуловимой...

Ближе других подошел к ней Филип Боноски. В статье «Джин смерти, выпущенный Голливудом» (ее русский перевод напечатан в «Комсомольской правде» от 31 августа 1969 года) Филип Боноски писал, что манера, в которой совершено убийство, наводит на мысль о Вьетнаме.

Впрочем, аномалия, безумие, все виды нервного расстройства получили распространение и в самой Америке, включая Голливуд. Можно сказать больше: преступления находят вдохновение в безответственности, с какой интеллектуальные круги относятся ко всему иррациональному, рассматривая безумие как необходимое дополнение к своему стилю жизни. Изломы человеческой психики культивируются как некая модная игра. И что бы ни говорили художники о своем искусстве, они тоже несут ответственность за создание такого морального климата в США, который благоприятствует процветанию садистских убийств.

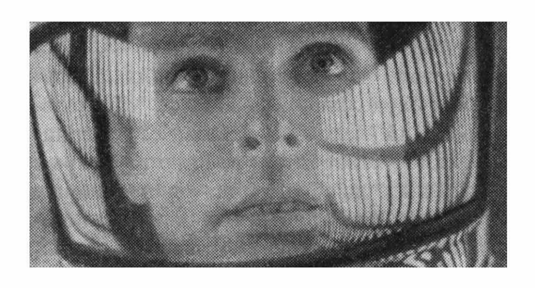
«Сам Роман Полянский,— подчеркивает Боноски,— играл с патологией. И он дожил до того, что увидел в действительности джина, выпущенного им на экран. Как многие американские режиссеры, он «забыл», что социальные силы, изображаемые им художественными средствами, существуют в жизни, а не только на сцене или экране, что они опасны. Невозможно — как бы талантливо это ни было сделано — поэтизировать преступления и не нести социальной ответственности за то, что такого рода апологетика поощряет преступность».

Конечно же, Филип Боноски прав. Раскрытие тайны убийства Шерон Тэйт и ее друзей нисколько не поколебало диагноза проницательного писателя, решительнее других отбросившего привычные каноны голливудского мышления и каноны полицейского следствия. Оказалось, что непосредственных исполнителей преступления направлял главарь шайки «хиппи», претендовавший на роль артиста-певца и решивший отомстить за свои неудачи на ниве искусства. А сами убийцы — прямое порождение морального климата современной Америки. Не искусством, вернее, не только искусством рождена растущая преступность в США: в ее основе — господство частной собственности и связанные с ним эгоизм, конкуренция, жадность, зависть, жестокость... Однако и искусство не может отказаться от своей доли ответственности.

Известно, что в произведениях американских художников-реалистов обесчеловечивающий человека эгоизм собственников часто становится предметом острых критических изображений, наполненных «гроздьями гнева». Но еще чаще взаимонепонимание и вражда собственников, жестокость и скотство изображаются в американском искусстве как вечное проклятье рода человеческого, как неустранимые свойства людской натуры. На фоне такого рода изображений не бросаются в глаза своей безнравственностью произведения, в которых сюжеты и мотивы, демонстрирующие жестокость, становятся элементами стиля — вводятся в искусство как признак его современности. Происходит еще одна деформация художнического зрения: своекорыстие и жестокость отделяются от своих корней, а художник и думать не хочет о том, какой опасной игрушкой он играет, смакуя жестокости,— голоса совести и здравого смысла заглушаются шумом голливудских салонов, делающих моду на секс и щекочущую нервы жестокость.

Характернейшей особенностью современного искусства американской буржуазии является коммерчески-ярмарочное и салонно-развлекательное использование мотивов жестокости. Помимо моды и в союзе с нею тут действует циничный закон торгашей: «деньги не пахнут». Но проявлением буржуазности часто является и «драматическое» использование мотивов жестокости. Во многих «серьезных» произведениях жестокость, оторванная от своих социальных корней, выступает как некая метафора вселенского зла. Через изображение непреодолимой и непонятной жестокости художник передает свой страх перед жизнью, рождающий истерию мысли, чувство безнадежности и отчаяния.

Слов нет, даже такое «испуганное» изображение действительности в каких-то своих моментах перекликается с реалистической критикой мира собственности —



«2001-й год: космическая одиссея»

хотя бы тем, что по-своему тоже разрушает иллюзии буржуазного благополучия, тоже противостоит рекламному искусству голливудского стиля. Но декадентски-истерическая критика действительности бьет и по бунтарям, борцам, внушая читателям и зрителям ядовитую идею тотального поражения человека, полной безнадежности любых попыток изменить жизнь.

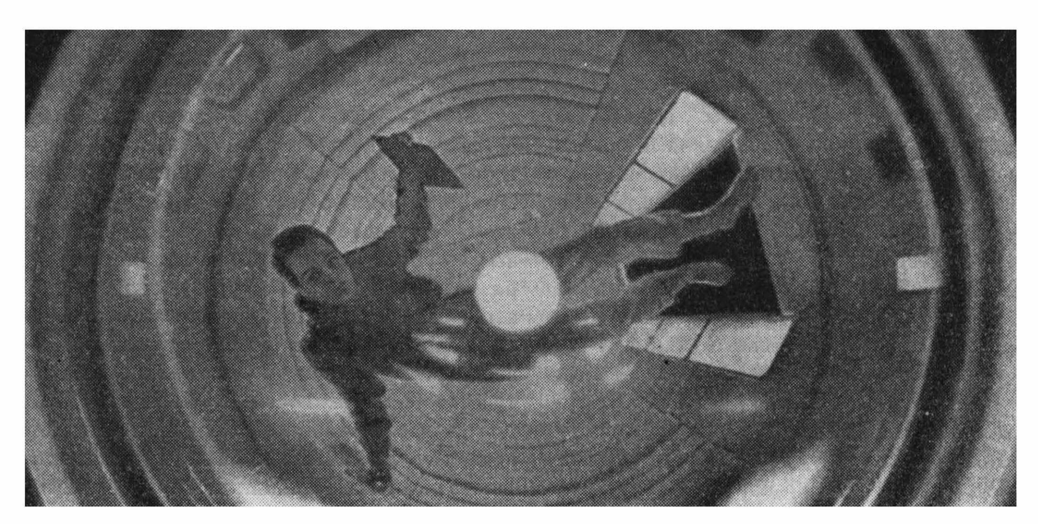
В обоих случаях — и тогда, когда жестокость становится игрой, приманкой, и тогда, когда она драматически изображается как раковая опухоль безумного мира,— художник не отдает себе отчета в реальном звучании и действии создаваемых им произведений. Между тем помимо тех смыслов, какие художник вкладывает в образы жестокости, она, эта жестокость, существует как одна из реальностей бытия — и произведение искусства может мешать или помогать ее распространению.

Сказанное имеет отношение и к фильму «Космическая одиссея» — при всей внешней отдаленности его сюжета от трагедии на вилле Романа Полянского.

В одном из комментирующих фильм интервью Стэнли Кубрик заявил: «Все, что выходит за пределы человеческого понимания, является чудом и манит меня». Какие же тайны космоса привлекали его на этот раз? И только ли космоса?

Фильм начинается сценами «на заре цивилизации»: волосатые наши предки гоняются за пищей, играют, дерутся, кто-то из них бросает вверх обглоданную кость; летящая кость высвечивается как некий символ — камера внимательно прослеживает ее полет... В заботах о пище первобытные существа и внимания не обращают на некий таинственный монолит, возвышающийся около их становья.

Появление монолита уже в самом начале фильма настраивает зрителя на определенную волну: ясно, что речь пойдет не об истории освоения небесных высей — от полета обглоданной кости до межпланетных путешествий, а о философских проблемах и тайнах земного бытия человека.



«2001-й год: космическая одиссея».

Концепция фильма не поддается беглому прочтению. И даже при углублении в созданную Кубриком систему образов и иносказаний разные люди по-разному трактуют ее конечный смысл. Весьма характерна в этом смысле дискуссия о фильме «2001-й год: космическая одиссея», организованная редакцией французского журнала «Синема-68» (№ 131).

На дискуссию среди других был приглашен Жак Гуамар, являющийся, по редкому совпадению, не только кинокритиком, но и философски мыслящим специалистом по космическим проблемам. Соединяя научно-технические и философские исследования, он предложил своим коллегам рассматривать фильм Кубрика «в контексте Вселенной». Уже доказанная безграничность научно-технического прогресса дает нам право предположить, что на других планетах существуют более развитые цивилизации, чем наша. И возможно, в тех иных цивилизациях живут существа, которые уже могут «видеть» все, что происходит во Вселенной, включая нашу Землю. И могут вмешиваться в дела и судьбы обитателей Земли. В результате внимательных наблюдений они поняли, что человечество катится к катастрофе. Если они сами уже прошли через опасные стадии развития и не допустили самоуничтожения, значит их агрессивные инстинкты не столь уж велики. И потом: несоизмеримость сил не позволяет им рассматривать нас в качестве потенциальной угрозы. Они просто наблюдают. Возможно, даже задумываются о нашей способности пройти полосу опасностей и подняться до их уровня.

Монолит — их посланец. В нем раскрываются возможности, заложенные и в кости, брошенной дикарем в первобытные времена, и в ракете, сделанной землянами в XX веке. Но монолит — не только олицетворение далеко продвинувшейся, более развитой, чем наша, цивилизации. Он еще и сигнал, знак, намекающий нам на возможность продвижения к другим планетам, «заманивающий» нас туда.

Но вот люди сделали первые шаги в заданном монолитом направлении. В фильме с большим техническим блеском и поразительной режиссерской изобретательностью показано путешествие американцев на Юпитер. Даже встреча с русскими учеными на промежуточной космической станции показана. По привычке скрыв от своих русских коллег истинные цели полета, американские космонавты устремляются дальше.

Где предел этого проникновения человека во Вселенную? Каковы его перспективы? Жак Гуамар считает, что движение фильма к финалу строится на очень простой предпосылке: внеземляне в результате наблюдений пришли к убеждению, что нового прыжка в новые дали Вселенной человек недостоин — он остался животным, чрезвычайно агрессивным и опасным. «Для человека космос есть лишь средство, которое его убаюкивает, как-то развлекает... удовлетворяет его военные вожделения, мечты завоевателя. Короче говоря, все обстоит далеко не блестяще. Внеземляне устанавливают, что человек добился прогресса с точки зрения разума, но по характеру остается существом неудовлетворительным».

В конце романа Кларка — соавтора Кубрика по сценарию «Космической одиссеи», рассказывающего о полете на Юпитер, — командир космического корабля возвращается на Землю после ядерной катастрофы (она произошла как раз во время полета). На земле не осталось ни одной живой души. В финальных сценах фильма мы видим космонавта в комнате, обставленной мебелью в стиле Людовика XVI, которую внеземляне, очевидно, «извлекли» из подсознания человека. Теперь, в приятном окружении, снимающем недавние тревоги путешествия, космонавт успокаивается и внеземляне могут еще раз проверить его. Они замечают, что испытуемый думает о смерти. Ему кажется, что он стал стариком, что он умирает (все это «опредмечено» на экране). И тут возникают два возможных финала. Первый: внеземляне ре-

шают, что надо освободить человека от страха смерти, лежащего в основе его болезненной агрессивности, и делают космонавта бессмертным. Второй: космонавт оторван от своего детства, ему не удалось почувствовать себя хорошо в комнате предков — нужно вернуть ему детство, вернуть его в чрево матери, чтобы он обрел согласие с самим собой (на экране мельком показан человеческий эмбрион в чреве матери).

Стэнли Кубрик так неопределенно, так туманно завершает картину, что зрителю остаются самые разнообразные возможности трактовки финала. Характерно, что когда Жак Гуамар закончил расшифровку сложных иероглифов Кубрика и изложил свою концепцию финала, некоторые участники дискуссии в «Синема» заявили, что теперь, после «прояснения», они стали хуже относиться к фильму. «Этот фильм,— заметил Ги Брокур,— не выражает ничего нового по сравнению с тем, что режиссер сказал в своих предыдущих картинах. Жестокость он обличал уже тогда, когда делал гангстерские фильмы». А самый яростный защитник фильма Марсель Мартен тут же предложил свою трактовку финала, поставившую «Космическую одиссею» в прямую связь с «Доктором Стрейнджлавом»: монолит в фильме — остаток исчезнувших цивилизаций; люди Земли — пока всего лишь дети, играющие с опасными вещами, и фильм их предупреждает монолитом, предостерегает...

Упомянутый в ходе дискуссии роман Кларка не был литературной основой фильма в обычном смысле этого слова: Кларк написал свой роман по их совместному с Кубриком сценарию. Тем интереснее разница, которая есть между романом и фильмом. Кларк в своем романе решил все рационально объяснить. Кубрик почти ничего не объясняет: неопределенность, загадочность ряда ситуаций фильма, входят в режиссерский замысел и несут на себе определенную философскую нагрузку.

Философия фильма, многие его загадки и самые драматические моменты связаны с бунтом робота — электронного мозга космического корабля. Сюжет фильма строится таким образом, что человек приходит в драматический конфликт с созданием рук своих. Электронный мозг боится полета на Юпитер, отговаривает космонавтов, а когда его не послушались — восстает. Он жесток. Он готов добиваться своего любой ценой, включая убийство несогласных с ним. Он ведет себя как человеческое существо, наделенное еще большими, чем человек, возможностями и еще меньшей нравственной зрелостью.

Но откуда же идет это непокорство робота? Олицетворяет ли робот в фильме враждебность техники отчужденному человеку или является агентом, носителем воли тех же внеземных сил, какие представлены монолитом? Ясно, что при любом ответе на этот вопрос к роботу «Космической одиссеи», к тому роботу, каким задумал его Стэнли Кубрик, никак не применима критика с позиций «здравого смысла».

Один из участников дискуссии в «Синема», Альбер Сервони назвал нелепостью выход электронного мозга из повиновения: «Каким бы совершенным ни был электронный мозг, у него не может быть чувств, и здесь, следовательно, налицо мистицизм в самом чистом виде».

Сервони явно переоценивает значение «внешнего сюжета» для Кубрика. Ведь ясно, что Кубрик не ставил перед собой прикладных задач — помочь освоению далеких планет кинематографической мечтой о нем. Кубрик не хотел быть новым Жюлем Верном, предсказывающим и намечающим конструкции «Наутилуса» космического века. Нет, не о технике межпланетных путешествий думал он, работая над фильмом, а о судьбах человечества, о философии истории, о перспективах. Космический сюжет для него — всего лишь наиболее современное и поэтому наиболее выигрышное воплощение философских раздумий о делах земных.

Очень важные в этом смысле суждения о бунте робота и его «характере» высказал Клод Бейли: робот в фильме тем страшнее,

чем он больше похож на человека. В этом все дело! Робот в трактовке Кубрика — «продолжение» современного человека со всеми его опасными качествами, вызывающими тревогу, страх и отчаяние художника. Люди в фильме — существа отчужденные. Они автоматичны при всей изощренности ума: в роботе, в электронном мозге они воспроизводят себя сегодняшних. Они бессильны «запрограммировать» в нем такие качества, которые открывали бы более оптимистические перспективы нравственного развития человека. Бросается в глаза обезличенность участников «Космической одиссеи»: все они какие-то стандартные, скучные в своей одинаковости, обструганные под современный шаблон: в их характерах и намека нет на расцвет и духовное богатство личности в условиях бурного развития науки и техники.

Всем развитием образов, концепцией робота Кубрик представляет будущее человека как простое продолжение его буржуазного настоящего. Техника уйдет вперед, а духовных и нравственных перемен не будет. Именно так — мрачно и испуганно — пророчествует своим фильмом Стэнли Кубрик.

Впрочем, «тема робота» вполне поддается и иной трактовке: это внеземляне, представленные в фильме монолитом, повлияли на сознание людей, занимавшихся изготовлением робота. Это они с помощью робота, соответствующе «запрограммированного», решили помешать людям Земли прорваться за пределы дозволенного.

Такая трактовка, очевидно, тоже входила в многослойный замысел Кубрика. Философской и нравственной сути драмы она не меняет. Речь и в данном случае идет все о тех же роковых несовершенствах человека, которых боятся внеземляне. Вся разница между двумя концепциями робота сводится лишь к определению источника его порочных наклонностей: то ли сам человек сконструировал их по образу и подобию своих наклонностей, то ли внеземляне заставили человека сделать робота «по-человечески» жестоким и коварным.

В своем фильме Стэнли Кубрик вполне расчетливо стремится к многозначности экранных иероглифов — будь это монолит, бунт робота или загадочно двусмысленный финал. Столь же расчетливо, с моей точки зрения, он «напускает туману». Сама нераскрытость загадок и тайн, показанных в фильме, несомненно, входит в его авторский замысел. Как это ни парадоксально звучит, именно эта нераскрытость и приближает космический полет художнической мысли к сегодняшней Земле, вернее, к психологическим и нравственным состояниям тех наших современников, которые напуганы жизнью и выхода из страха не видят даже в манящих далях космоса. Для философской концепции фильма, связывающей проблемы далеких полетов с земными сегодняшними делами, знак вопроса, поставленный монолитом, восстанием робота и финалом, важнее поисков ответа. Поиски ответа заранее несут на себе печать обреченности на поражение, а вопрос и неясность — это те драматические реальности, которые ассоциируются с нынешними тайнами безумного мира, с его жестокостями, доходящими в своем пароксизме до убийства Шерон Тэйт и ее друзей, до расправы с семьей Яблонских, до уничтожения мирных вьетнамских деревень и их жителей. Это те реальности, которые будут нас сопровождать — так, очевидно, думает постановщик «Космической одиссеи» — в наш завтрашний день.

«Я попытался, — говорит Стэнли Кубрик, характеризуя свой фильм и его стиль, — создать такой изобразительный строй, который оставляет в стороне общепринятые формулы понятности и их конструкции, опирающиеся на диалог, с тем чтобы сразу воздействовать на подсознание эмоциональным и философским содержанием произведения».

Ощущение драматической неясности современного мира и его перспектив всепроникающе влияет на построение и оформление фильма. Здесь нет обычной для Кубрика иронии, но нет и эмоциональной непосредственности, нет упоения мечтой.

Изображая фантастический полет своих героев, режиссер словно бы отбывает тяжкую земную службу. Ведь рядом с научно-техническими победами идут нравственные и философские поражения. Победы ограничены командами и контролем монолита, поражения — тотальны. Они — и в мотивах действий внеземлян, и в бунте робота, и в роковой неразгаданности многочисленных тайн и загадок «Космической одиссеи».

Философия фильма и воплотившиеся в нем настроения по-своему отражаются в скучной рационалистической конструктивности интерьеров космического корабля и станции. Декорации в фильме кажутся скверными копиями рисунков из второсортных научно-популярных журналов, пробующих представить космическое будущее человека по конструктивным канонам позавчерашнего происхождения. Вымученная элегантность стиля по-своему гармонирует с мыслью фильма, обращающейся в третье тысячелетие, чтобы и туда притащить пороки буржуазного человека наших дней.

С философскими слабостями фильма связаны недостатки его драматургического построения. Фильм развертывается как серия эпизодов, создающих разноголосицу тем и проблем. Неясность идей, сумятица настроений рождают беспорядочность, хаотичность экранного действия — драматургия фильма беллетристически поверхностна и лишена убеждающей последовательности. Гейне как-то говорил: ухабистую дорогу нельзя описывать ухабистыми стихами. В новом фильме Кубрика ухабистая дорога мысли описывается ухабистыми стихами.

Жизнь, как известно, не изменяется только с помощью познающего ее сознания. Но сознание многое может дать человеку, если оно правильно отражает процессы и закономерности действительности, если оно прокладывает пути в будущее, основываясь на диалектически точном понимании настоящего. Сознание бессильно, если оно, сознавая ущербность данного бытия, за его пределы не выходит, других возможностей не видит.

При оценке «Космической одиссеи» очень важно иметь в виду не только авторские замыслы и намерения, но и то, что объективно отразилось в самой работе над фильмом, в его драматургии и режиссерской трактовке. «Космическая одиссея» — предметное выражение драмы буржуазного сознания, вернее, тех художников, которые не довольствуются панглосовыми самоутешениями — «все к лучшему в этом лучшем из миров», а всерьез задумываются над бедами современного человека. Считая нормы частнособственнического бытия непреходящими, они не могут понять мир в его реальных противоречиях, в его неостановимом движении к социализму. Самим фактом своего появления, самим объективным своим содержанием фильм Кубрика показывает, что даже в своем максимальном развитии на основе далеко продвинувшейся науки буржуазная цивилизация остается в пределах того частнособственнического свинства, которое проклинают, не умея до конца понять его природу, наиболее честные художники буржуазного мира.

Многослойный в своем авторском замысле фильм Кубрика и воспринимается многослойно: многие зрители в США и других странах по достоинству оценили технический блеск в воспроизведении путешествия космонавтов, были захвачены драматическими перипетиями борьбы человека с бунтующим роботом; другие пошли дальше — к пониманию концепции фильма, к разгадыванию его загадок. Кубрик создал произведение, причудливо сочетающее в себе особенности коммерческого боевика и качества философского произведения, в котором критика буржуазной цивилизации приобретает декадентский характер. В этом втором своем прочтении фильм Кубрика ведет человеческую мысль в тупик не поддающихся познанию тайн.

Для того чтобы выйти из тупика, ей нужны иные социальные маршруты и иные классовые ориентиры.

С. Юткевич

# Шекспировская дилогия Франко Дзеффирелли

На сцене вместо занавеса стена.

Обыкновенная стена, потрескавшаяся, облупленная и даже со следами плесени, словом, видавшая виды стена.

Перед ней — каменный колодец. По бокам — врубленные в стену такие же каменные скамьи.

Все аскетично, строго и отнюдь не романтично, хотя и служит рамой для одной из самых трогательных историй на свете, печальной повести о трагической и страстной любви Джульетты и Ромео.

Такой предстала перед лондонскими зрителями 60-х годов нашего века эта трагедия, рассказанная Шекспиром из Стратфорда и поставленная в респектабельном столичном театре «Олд Вик».

Спектакль, на котором я присутствовал, начался не на сцене, а в зрительном зале. Классическая пьеса в необычной трактовке мало известного итальянского режиссера Франко Дзеффирелли вызвала в Лондоне такую сенсацию, что на одно из первых представлений прибыла королева-мать в окружении своей свиты. Зал, стоя, приветствовал негромкими, респектабельными аплодисментами почтенную даму, выслушал традиционный национальный гимн «Боже, храни королеву», и зрители наконец расселись, шурша программками в ожидании необычного зрелища.

А оно, действительно, казалось, нарушало все столь давно укрепившиеся традиции. Стена медленно раздвинулась, и зрители волей режиссера (являющегося одновременно и художником спектакля) перенеслись в непривычную для них Верону.

Ученик Лукино Висконти, признанного зачинателя и лидера итальянского кинематографического неореализма, молодой режиссер, до этого с успехом поставивший несколько классических опер, где он также нарушал привычные каноны, на сей раз сразу погружал нас в будничную атмосферу небольшого итальянского городка. В центре площади, откуда веером расходились узкие улочки с перекинутыми через балконы веревками, на которых сушилось белье, начиналась неторопливая утренняя жизнь, столь похожая на то, что, наверное, происходит и сегодня в любой провинции современной Италии.

Костюмы горожан, торговцев, слуг и стражников, выполненные по рисункам другого режиссера — Питера Холла, ничем особенным не подчеркивали отдаленность от нас персонажей, в то же время сохраняя приметы историзма и устоявшуюся обыденность фольклора.

Не было ни особо колоритных гримов, ни каких-либо театральных эффектов в трактовке этой разношерстной, но в то же время такой обычной в своем поведении толпы. Гортанно, но не слишком громко звучали голоса торговцев, приценивались к свежим овощам служанки с корзинами, зубоскалили, усевшись на скамейках, слуги. Все это гудело, как пчелиный рой, двигалось, шумело, жило своей подробной и пестрой жизнью и, однако, было лишено

той излишней натуралистичности, которая когда-то поражала в спектаклях труппы герцога Мейнингенского, а впоследствии в трансформированном виде перекочевала и в некоторые работы дореволюционного Художественного театра.

Впрочем, вероятно, картины уличного Рима, восстановленные с такой тщательностью Немировичем-Данченко в «Юлии Цезаре» Шекспира, производили столь же сильное впечатление на русских зрителей в начале нашего века.

И сегодня, когда творения великого английского драматурга на протяжении последних десятилетий стали объектом стольких постановочных экспериментов и режиссерских стилизаций, в большинстве своем далеких от исторической конкретности, в которую погружал своих персонажей Шекспир, это обращение к реальности, очищенной на сей раз от докучливых излишеств натурализма, прозвучало с особой свежестью. Воздухом не выдуманной, а подлинной Италии повеяло с подмостков почтенного «Олд Вика». Ощущение убедительной правдивости крепло и далее по мере развития действия и появления в такой атмосфере главных персонажей трагедии.

Ромео в исполнении Джона Страйда сразу же представал не в обличье традиционного любовника, а как нетерпеливый юноша, почти мальчишка, обуреваемый жаждой еще непознанной любви. Он как бы протанцевал всю первую часть роли, но не потому, что режиссер хотел придать ему какую-то особую балетную пластичность. Его приподнятая на цыпочки стройная фигура двигалась стремительно, словно в нетерпении, в предвкушении сладостной и роковой встречи со своей единственной возлюбленной, ради которой он бросит вызов всем окружающим его родовым канонам. Тем самым он станет как бы неожиданным предвестником тех «гневных молодых людей», что поднимут много столетий спустя невиданный бунт и не только в университетах доброй старой Англии, но и во всех странах, где существуют почтенные «альма матер».

И актриса Джуди Денч возвращает Джульетте ее настоящий возраст. На сцене появляется хрупкая девчушка, подвижная, своенравная, проказливая, нежная и тоже тянущаяся к запретному плоду любви и также нашедшая в себе мужество заплатить жизнью за право любить и быть любимой.

А вся компания молодежи, окружающая этих бессмертных любовников, восставших против моральных устоев средневековья, вдруг становится похожей на тех, кто и сейчас за стенами театра, вот здесь, на Пиккадилли-Серкус, полощет босые ноги под струями фонтана, бренчит на гитарах мотивы модных песенок и в то же время уж совсем неожиданно для своих озадаченных родителей выкрикивает антивоенные лозунги и шлепает теми же босыми ногами и с той же гитарой за плечами, участвуя в многокилометровых олдермастонских походах против атомной бомбы.

Без внешнего осовременивания молодому итальянскому режиссеру удалось, особенно в первой половине спектакля, неоспоримой силой своего таланта приблизить шекспировскую трагедию к нашему сегодня, и в этом первая и главная его заслуга перед стратфордским драматургом и современностью.

Я имел возможность проверить свое первое впечатление и тогда, когда Дзеффирелли привез этот же спектакль в Москву, на сей раз в исполнении итальянской труппы. И у советских зрителей спектакль нашел такой же взволнованный отклик, как и у лондонской публики, что свидетельствовало не только о неувядаемости шекспировского гения, но и о неоспоримой победе Франко Дзеффирелли.

Окрыленный успехом, итальянский режиссер обратился к кинематографической интерпретации «Ромео и Джульетты», очевидно, желая закрепить свой постановочный замысел, тем более что в связи с его сценическим воплощением уже возникали ассоциации с экранным неореализмом. Однако несмотря на то, что режиссер отнюдь не повторил механически свою

театральную трактовку, а действительно постарался использовать все экранные возможности реалистического истолкования пьесы, результат этого эксперимента оказался настолько принципиально и теоретически поучительным, что он заслуживает особого разбора. Но его придется временно отложить, так как первой экранизацией Шекспира оказалась для Дзеффирелли не трагедия о веронских любовниках, а комедия об «укрощении строптивой».

Условия, в которых рождался этот фильм, не были сходными с теми производственными ситуациями, в которые попадает почти каждый дебютант в западном кино. Молодым постановщикам приходится завоевывать право на работу в жестокой борьбе, пробиваясь среди многочисленных конкурентов, изнемогая в поисках продюсеров, соглашающихся финансировать их первый фильм. И в тех редких случаях, когда это удается, они вынуждены ограничиваться нищенским бюджетом и коротким метражом.

Очевидно, по причине его установившейся театральной славы у Дзеффирелли все произошло наоборот. Американские продюсеры щедро авансировали фильм, в расчете главным образом на коммерческий успех не столько имен Шекспира и Дзеффирелли, сколько на стабильную репутацию апробированных «кинозвезд», таких, как Элизабет Тейлор и Ричард Бертон.

Таким образом, режиссер для своего дебюта сразу получил широкие материальные возможности. Это, конечно, могло только благоприятствовать его постановочным замыслам, но в то же время таило в себе и те ловушки, в которые неизбежно попадает молодой художник, вынужденный подчиняться жестким требованиям коммерческого зрелищного фильма.

Печальные примеры «американизации» Шекспира нам уже давно известны. Сразу вспоминается не только экранизация «Ромео и Джульетты» Джорджем Кьюкором со стареющей «звездой» Нормой Ширер, но и «Укрощение строптивой», где любимцы немого кино Мэри Пикфорд и Дуглас Фербенкс разыграли шекспировскую комедию с той ковбойской лихостью и напористой бесцеремонностью, которая была так свойственна этой прославленной паре безусловно одаренных актеров, но совершенно неспособных перейти от привычной для их манеры игры в духе воспевания американского образа жизни к глубокому проникновению в стилистику произведений европейской классики.

Впрочем, явление это не случайное, а типичное для голливудского производства. Ведь даже такой призванный на помощь европейский режиссер, как Эрнст Любич, не спас от провала «Розиту» с той же Мэри Пикфорд, а русская по происхождению актриса Анна Стэн с невиданным треском провалила не только героиню романа Золя «Нана», но и Катюшу из «Воскресения» Толстого. Даже великая шведка Грета Гарбо заплуталась по вине американского режиссера в дебрях «развесистой клюквы» в инсценировке «Анны Карениной», а вскоре очень хороший и прогрессивный постановщик Ричард Брукс превратил «Братьев Карамазовых» в нечто совершенно неудобоваримое не только по стилю и вкусу, но непригодное даже и как коммерческое зрелище.

Таким образом, итальянский дебютант встретился лицом к лицу с теми опасностями, которые закономерно возникают, как только в дело вступают доллары, неуклонно диктующие свои методы укрощения строптивых художников. Результаты этого единоборства сейчас же сказались на стилистике картины, но, по счастью, победителем в данном случае оказался все же режиссер, сумевший провести свою концепцию шекспировской пьесы.

И как это ни странно, казавшееся поначалу угрожающим соучастие таких актеров, как Элизабет Тейлор и Ричард Бертон, обернулось в конечном счете на пользу фильму. Дзеффирелли удалось использовать действительную одаренность этих актеров (напомним, что вскоре они оба превосходно сыграли в экранизации пьесы Олби «Кто боится Вирджинии Вульф?»)



**«Укрощение строптивой». Петруччо — Ричард Бертон, Катарина — Элизабет Тейлор**

и направить их несомненный темперамент в русло шекспировских страстей и своего режиссерского замысла.

Впрочем, Ричард Бертон был уже ранее подготовлен к такому эксперименту, так как его исполнение на сцене самых трудных шекспировских ролей (в том числе и Гамлета) было отмечено критикой задолго до его кинематографической славы.

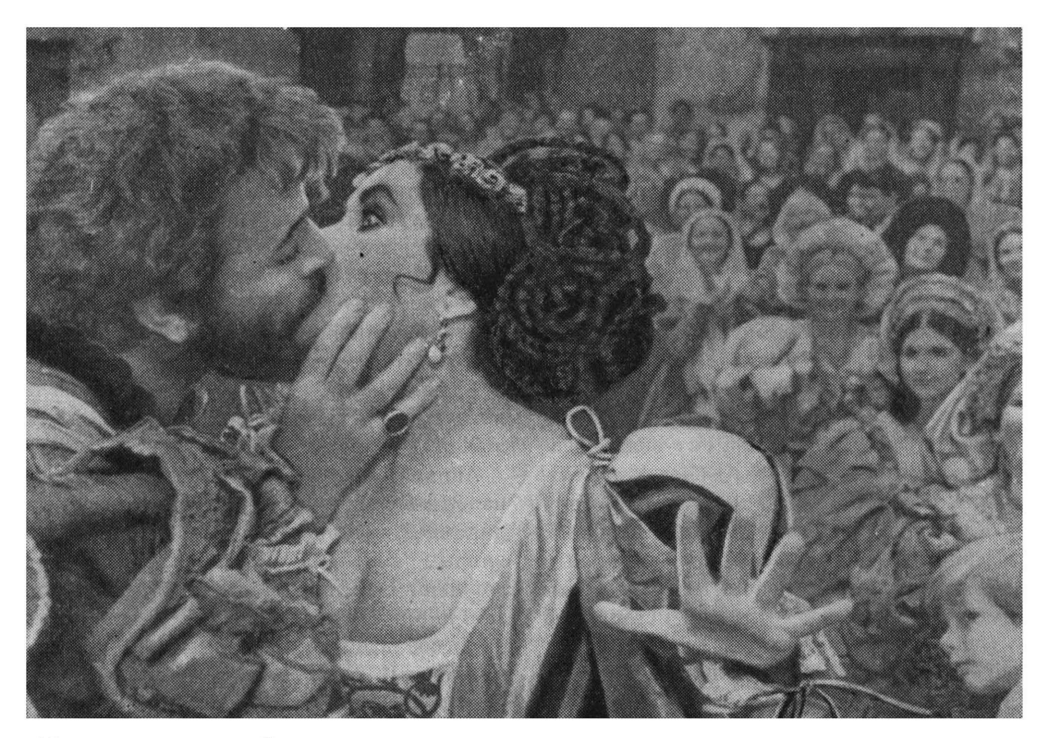
А Элизабет Тейлор, несмотря на отсутствие театрального опыта и вопреки своей скандальной репутации капризной «кинодивы», все же и ранее проявила безусловные способности не только в качестве натурщицы, но и актрисы, например в таком фильме, как «Гигант» Джорджа Стивенса, где она была, в общем, достойной партнершей одареннейшего ( и так рано погибшего) Джеймса Дина.

Словом, оба эти актера как бы ожидали волшебной руки настоящего художника, который смог бы не только использовать их коммерческую репутацию (как это случилось в печальной памяти «Клеопатре» Джозефа Манкевича), но и направить их творческие силы на создание действительно полноценных шекспировских образов.

Таким художником оказался Франко Дзеффирелли (кстати, до этого поставивший с успехом на парижской сцене ту же пьесу Олби), и роль Петруччо в исполнении Бертона стала, несомненно, одной из лучших его работ, а Элизабет Тейлор наконец проявила свое дарование незаурядной комедийной актрисы.

Теперь попробуем проанализировать, что же легло в основу кинематографической трактовки Дзеффирелли этой одной из наиболее популярных комедий Шекспира.

Как известно из литературоведческого и драматургического анализа, широко



**«Укрощение строптивой»**

аргументированного исследователями, пьеса по своей стилистике разнопланова и состоит из трех неравноценных частей: пролога, истории Петруччо и Катарины и веселой путаницы вокруг Бианки и ее женихов. Основой комедии стали Петруччо и Катарина, эти действительно обаятельные, полнокровные, чисто шекспировские характеры.

Все попытки, в частности немецких истолкователей, ограничить тему пьесы восхвалением домостроевской морали, следуя которой «жена да убоится мужа своего», разбиваются о жизнестойкую веру английского драматурга в права и достоинство человека. Гений Шекспира, воссоздающий, вопреки всем схемам, столь многообразные в своей неповторимости человеческие характеры, раздвигает рамки сценической интриги и превращает как свои драмы, так и комедии в арену столкновения волнующих и правдивых страстей, служащих источниками этического и эстетического наслаждения для зрителей всех времен и народов.

Итак, первое отличие режиссерского почерка ученика Висконти — умение погружать действие в подлинную, реальную атмосферу — как никогда пригодилось ему, когда получил он в свое распоряжение кинематографическую камеру.

Любовь к «вещности», к предметности, к выразительной фактуре не только натюрмортов и костюмов, но и человеческого антуража здесь использована постановщиком, воссоздавшим средствами кино тот самый «фальстафовский» фон, о котором писал еще Энгельс.

Дзеффирелли как бы сгустил быт и пропитал экран пластикой праздничной насыщенности, столь характерной для многих великих живописцев эпохи Возрождения.

Конечно, можно было бы упрекнуть режиссера в том, что он сразу же откинул авторский пролог пьесы, где вся комедия представала, как игра перед пьяницей и забулдыгой Кристофером Слаем. Впрочем, мне только однажды довелось увидеть до конца реализованным этот замысел Шекспира. Обычно во всех сценических вариантах подвергается сокращению прежде всего пролог, однако в сезоне 1960 года Стратфордского Мемориального театра режиссер Джон Бартон из Кембриджа попробовал не только сохранить его, но и провести через весь спектакль забулдыгу Слая.

Задача эта огромной трудности, так как драматург со свойственной ему великолепной небрежностью как бы забыл о присутствии этого персонажа, не упоминая о нем по ходу пьесы и не оставив ему ни одной реплики, хотя казалось соблазнительным предоставить ему возможность изредка комментировать со своих позиций историю об укрощенной строптивой.

Надо думать, что Шекспир все же не случайно вывел Слая в начале пьесы. Этим он хотел подчеркнуть ее буффонный, гротескный характер — ведь все это лишь представление, разыгранное слугами Лорда и бродячими комедиантами перед подобранным у харчевни пьянчужкой-медником.

Постановщик из Стратфорда почти на протяжении всего спектакля не убирает Слая со сцены, заставляя его пантомимически реагировать на происходящее, и это придало спектаклю остроту и необычность.

Однако английский режиссер все же не смог совладать до конца с трудностями такой трактовки, ибо безмолвное и длительное пребывание Слая на подмостках в конце концов становится навязчивым, а история Петруччо и Катарины сама по себе настолько увлекает зрителей, что Слай становится ненужным и даже мешающим персонажем.

Современному кинематографисту могла бы показаться плодотворной мысль о показе комедии как бы глазами Слая. Такой прием «кинематографичен» по своей природе и, возможно, таит в себе какие-то новые возможности. Но Дзеффирелли решительно отверг эти соблазны, избавился от пролога и сразу же перевел действие в реалистически повествовательное русло.

Фильм начинается — как и у Шекспира после пролога — с появления Люченцо и его слуги Транио. На экране возникает сквозь сетку дождя панорама Падуи. Два всадника въезжают в город. И здесь свойства таланта Дзеффирелли проявляются сразу в полной мере. Режиссера меньше всего интересует диалог между Люченцо и Транио, зато он широко и сочно обрисовывает во время их проезда карнавальную атмосферу города.

Аппарат следует извилистыми улочками, наполненными разношерстной толпой, гуляками и пьяницами, он скользит по деревянным клеткам, в которых заключены воришки и мелкие преступники, по карнизам и окнам домов, откуда выглядывают столь соблазнительные и пышные белотелые красавицы, что Транио обалдевает от предвкушения тех наслаждений, которые предстоят ему в этом беспечном городе.

И Бианка впервые предстает перед нами не как скромная затворница, а как вакхическая участница стремительного карнавала, именно здесь из-под маски высмотревшая своего суженого.

Так, в карнавальном угаре, с высокой ноты вспыхнувшей любви начинается эта история, и мы сразу понимаем расстановку сил — ведь в это время из-за прикрытых ставен за внезапным счастьем Бианки наблюдают глаза Катарины, исполненные гневом и завистью к удачливой сестре.

Здесь Дзеффирелли, переставив порядок сцен, нашел очень верный ход, так пластически зримо мотивируя ненависть Катарины, и поэтому следующий эпизод, когда она гоняется по всему дому за Бианкой с огромным бичом, вымещая на ней свою неудачливую судьбу, становится психологически оправданным.

Но как только дело доходит до второстепенных персонажей, ведущих побочную интригу, режиссер не находит убедитель-

ных красок. Гортензио шаржирован, его грим с утиным наклеенным носом слишком условен, и все сцены с ним, Гремио и Баптистой невыгодно контрастируют со следующим эпизодом, когда режиссер как бы вновь возвращается в свою стихию — на улицы Падуи.

Теперь сюда въезжают Петруччо и Грумио, причем герой уже сразу экспонирован как задиристый красный петух в своем ярком камзоле, берете с перьями, лихо пришпоривающий коня, перекидывающийся задорными шутками со встречными красотками, словом, по всему видно — не дурак поесть всласть, хорошо выпить и вообще без зазрения совести насладиться всеми благами плотской жизни.

Его первая встреча с Катариной это не столько словесный поединок, сколько столкновение двух своенравных характеров в необычно динамичной и выразительной форме своеобразного скетча, вырастающего из ритма диалога.

Уже в середине этого знаменитого обмена «любезностями» Катарина сначала убегает, по воле режиссера, от преследующего ее Петруччо на крышу, затем своенравная красавица вырывается от навязчивого жениха, взбегая на деревянную галерею овчарни, там она отпихивает лестницу, по которой мог бы взобраться Петруччо, но зато он на веревке перелетает через весь кадр (о, Дуглас Фербенкс, что же ты не додумался до такого трюка!), и оба неожиданно проваливаются сквозь крышу и оказываются на овечьих шкурах. Но самое удивительное во всей этой эксцентриаде, напоминающей ранние комические Мака Сеннета, что она не противоречит духу шекспировской комедии. Решенная изобретательно и с легким пародийным привкусом, она как бы переводит на пластический язык кинематографа динамику характеров Петруччо и Катарины, причем без того американского акцента, который был присущ Фербенксу и Пикфорд, несмотря на то что они старались реалистически передать эпоху, но так и не смогли, как уже было отмечено выше, освободиться от стандарта, отложившегося на стилистике их игры.

Бертон и Тейлор проводят этот смело поставленный эпизод с той мерой психологической мотивированности, которая делает правдоподобным резкий рисунок мизансцен, предложенных режиссером. Юмористическая деталь — хромающий Петруччо с вывороченной рукой — достойно завершает сцену.

Эпизод свадьбы развернут Дзеффирелли в самостоятельное и эффектное зрелище.

Толпа на площади ожидает Катарину. Ее вводят в церковь, и здесь начинается хорошо поставленная комедийная сцена — томление в ожидании жениха. И когда уже вся площадь усеяна телами притомившихся от жары горожан, появляется Петруччо верхом на невообразимой по худобе и похожей на Россинанта кляче, с вертелом в руке, на котором нанизаны птицы. Он держит его торжественно, как кардинальский жезл.

Все детали точно соответствуют рассказу Бионделло, который режиссер перевел из словесного ряда в изобразительный.

**Бионделло. Ну, вот Петруччо едет сюда в новой шляпе и старом камзоле. Панталоны его были выворочены раза три. Сапоги похожи на ящики для склада огарков: один на пряжке, другой на шнуровке; шпага старая, ржавая — точно взятая из городского арсенала — без ножен, с поломанным эфесом, со старой портупеей. Седло проедено молью и стремена разные. Кляча с норовом, хромает и хрипит: должно быть, заражена сапом, шелудями, подкожными червями и желтухой. Кроме того, она сплечена, спина ее выгнута дугой. Она, должно быть, спотыкалась, он все натягивал поводья — поэтому все ремни полопались и в узлах. Подпруга из шести кусков; надхвостник бархатный, женский, с красивым вензелем имени синьоры, но заштопан бечевкой.**

Петруччо торжественно и медленно подъезжает к ступеням церкви. Здесь ритм сцены резко меняется. Герой соскакивает с лошади и стремительно, бегом, хватая Катарину за руку, врывается в церковь, на ходу окропив себя святой водой.

Огорошенная, проснувшаяся толпа на площади так же поспешно окружает алтарь, где неугомонный жених нарушает каноническую медлительность свадебной церемонии. Он глотает церковное вино прямо из кувшинчика с ухватками трактирного за-

всегдатая, взасос чмокает Катарину, чем приводит в окончательное смущение запуганного священника, и все это точно соответствует Шекспиру, переводя в пластический ряд на сей раз монолог Гремио.

> **Гремио**
> **Когда венчанье подошло к концу**
> **И дали им вина, он крикнул: «Ваше**
> **здоровье!» — точно после бури пил**
> **С матросами, весь ковшик опорожнил,**
> **А что осталось — выплеснул в лицо**
> **Пономарю за то, что он своей**
> **Тряс жидкой бороденкой так умильно,**
> **Как будто и ему хотелось выпить.**
> **Потом жену облапивши за шею.**
> **Ее он в губы начал целовать.**

В проливной дождь отправляются в свадебную поездку Петруччо и Катарина. Она плюхается в огромную лужу. Все это актриса играет с обаятельной комедийностью. Элизабет Тейлор, по счастью, не боится быть смешной, и поэтому становится по-своему трогательной, когда, выпачканная с головы до ног, одиноко ковыляет к негостеприимному замку. Словом, все как в рассказе Грумио Куртису:

> **...Если б ты не перебил меня, то услышал бы, как лошадь упала, а синьора под лошадь; ты услышал бы о том, что это была за грязища; как он начал лупить меня за то, что лошади спотыкаются; как она шлепала через грязь, чтобы стащить его с меня; как он отчаянно ругался, как она умоляла его — она, которая никогда никого ни о чем не умоляла.**

Читатель заметит, как тщательно излагает Шекспир всю канву «физических действий»: режиссеру остается лишь вышить по ней свой узор, что и проделал Дзеффирелли.

В замке Петруччо царят грязь, пыль и запустение. Промокшая Катарина и такой же жалкий, облезший ослик, на котором она добралась наконец до своего нового пристанища, появляются на пороге. Хозяин распоряжается об обеде, и здесь Дзеффирелли дает волю своей раблезианской фантазии. Он развертывает целую «симфонию кухни».

Крутятся огромные вертела с тушами, пекутся вкусные румяные пироги, повара толкут в ступках ароматные специи. Огромные дубовые столы накрыты для пиршества.

Проголодавшаяся Катарина взирает на них с вожделением, но строгий хозяин дома сначала приступает к молитве, не позволяя никому прикоснуться к еде, а затем опрокидывает стол, и наша несчастная, обозленная теперь уже сверх меры, отправляется в спальню.

Монолог Петруччо об этой первой брачной ночи также расшифровывается зрительно в подробной монтажной фразе.

Но в этом эпизоде режиссер наконец вынужденно отдает необходимую дань своим заказчикам. Ведь, по их мнению, без секса не может быть современного фильма — и он раздевает обоих актеров. Это придает комедийной сцене ненужный фарсовый привкус. Все остальное сделано изобретательно и смешно — особенно хороша неожиданная концовка, когда на Катарину обрушивается обветшалый полог.

Еще лучше задумано утреннее пробуждение. Петруччо вынужден был проспать всю ночь на столе — он поднимается с него весь скрюченный. И ходит, согнувшись в три погибели, у него, видно, сильно болит спина. Бертон здесь превосходно «дегероизирует» своего персонажа и еще раз обнаруживает свойства отличного комедийного актера.

Вместо сентиментальной сцены между Бианкой и Люченцо режиссер разворачивает почти пародийную картину земного Эдема. В то время как любовники откровенно милуются в кустах, Транио несет караул, восседая на дереве, и с аппетитом похрустывает яблоком, вызывая у зрителя не только аппетит, но и ассоциации с тем самым запретным плодом, который был сорван по дьявольскому наущению с древа познания Добра и Зла.

Действие опять перебрасывается в замок, где Катарина впервые сама наводит порядок, обмахивая пыль с люстр, переодевая слуг, и, проявляя первые признаки смирения, готовится к встрече с портным.

Здесь разворачивается знаменитый эпизод с примеркой платьев и шляп, после чего супруги уезжают в дом отца. По пути у источника происходит встреча со стариком Винченцо, а знаменитый диалог о девушке, месяце и солнце интерпретирован лишь в иной последовательности,

чем у Шекспира. Текст переставлен, но это нисколько не меняет его смысла, а лишь облегчает актрисе психологические ходы и эволюцию ее отношения к Петруччо.

Все последующие сцены с Винченцо, Бианделло, Транио и стариком Баптистой, так же как и тайная женитьба Люченцо и Бианки, решены традиционно. Видимо, эта линия пьесы не разбудила воображения Дзеффирелли, и лишь пышный апофеоз свадебного пиршества опять вдохновил этого любителя натюрмортов.

Здесь та же фламандская щедрость деталей: вино льют прямо из бочонков, аппетитная пища снова громоздится на блюдах, собаки под столами усердно обгладывают кости. Следует заключительная сцена пари и финальный монолог укрощенной Катарины, который Элизабет Тейлор произносит не с покорностью добропорядочной мещанки, а как своеобразный гимн во имя всепобеждающей любви. Она и здесь не столько смирна, сколь задириста. Она как бы утверждает свое право на свободно сделанный выбор, если освящен он чувством настоящей и большой любви.

Дзеффирелли правильно истолковал Шекспира, не лишая пьесу всей ее насыщенной комедийности и даже, наоборот, доведя ее до смелой и откровенной эксцентриады, он сумел прочертить сквозь интригу и столкновение двух сильных и своеобразных характеров нарастание всеобъемлющего и подлинного чувства.

Чисто кинематографически режиссер показал себя достойным учеником своего мэтра Лукино Висконти, недаром он был его ассистентом по таким фильмам, как «Земля дрожит» и «Чувство». В своей первой самостоятельной работе ему удалось удачно воссоединить и вкус к точно наблюденной реалистической детали, и нарядность, доходящую иногда до изысканности, столь свойственные Висконти.

В цветовом решении картины явственно проступают знание и увлечение режиссера прославленными образцами живописи Ренессанса. Вся гамма фильма выдержана в единой бархатисто-оранжевой тональности. Даже листва в натурных кадрах лишена пронзительной и невкусной зеленоватости, столь свойственной «техниколору», и как бы покрыта прозрачным желтоватым лаком, что придает фильму оттенок патины, отличающий старинные полотна.

На всей картине лежит отпечаток явного пристрастия Дзеффирелли к погружению персонажей в тот жанризм, плотоядный и подробный, который так пленяет нас в картинах живописцев не столь итальянской, сколь фламандской школы.

Здесь эта его наклонность хорошо стилистически выявляет такую же сочную и наполненную жизненными соками фактуру шекспировской пьесы. Лишь позднее мы заметим, что основная особенность его режиссерского почерка обратится против него же, когда приступит он уже не к комедии, а к трагедии Шекспира.

Пока же, повторяю, она вполне на месте и, сдобренная к тому же несомненным чувством юмора (кстати, часто столь недостающим его учителю Висконти), приведет к цели, которую Дзеффирелли сам декларировал, приступая к постановке «Укрощения строптивой»:

«Я думаю, что сюжет этой пьесы очень понятен для сегодняшнего зрителя. Я хочу служить публике и нисколько не стыжусь, заявляя об этом открыто. Я хочу, чтобы мои работы были поняты широким зрителем... Я считаю, что большое искусство должно быть понятно всем, а не только специальной публике. Я ненавижу работы, адресованные только элите...

Я хотел бы установить между сегодняшним зрителем, слишком материалистичным и избалованным, более сердечный и живой контакт с наследием прошлого»*.

Окрыленный несомненным успехом своего первого экранного обращения к Шекспиру, молодой итальянец решил закрепить его на, казалось бы, более знакомом плацдарме, снова поставив трагедию о Ромео и Джульетте.

---

* Entretien avec Franco Zeffirelli. «Les Lettres Françaises», 2 oct. 1968, p. 22.

*(Окончание в следующем номере)*

# Отовсюду

## Австралия

«Безликая страна» — так часто говорят об Австралии, далеком зеленом материке Южного полушария. Отчасти это суждение объясняется отсутствием собственной кинематографии, которая рассказала бы миру истину о стране.

С некоторых пор австралийцы стали серьезнее относиться к этой стороне своего национального престижа. Подтверждение тому — недавнее заявление австралийского премьер-министра Гортона об ассигновании 1 миллиона долларов на создание в стране собственной кинопромышленности, свободной от влияния британского или американского капитала. Помимо этого, сумма в 100 тысяч долларов предназначена для основания большого учебного киноцентра, который стал бы ядром будущей австралийской кинематографии. По намеченному плану предполагается через 5 лет выпускать до 8 фильмов в год.

Каково же будущее австралийского кинематографа? Достигнут ли будущие фильмы кинематографистов этой страны уровня «мировых стандартов»? На основании опыта многих стран, не имевших ранее национальной киноиндустрии, можно сказать, что существуют два возможных пути развития кино в Австралии: первый — это так называемая «система локомотива», господствующая в Европе, по которой американские прокатные компании субсидируют и финансируют английские, французские, итальянские фильмы, с тем чтобы пробить дорогу для чисто американской продукции; второй путь — это создание независимого национального кинематографа, способного без вымыслов и прикрас открыть миру настоящее лицо Австралии.

Какой из этих путей изберет австралийская кинематография, покажет будущее.

## Англия

Лондонская печать уделяет большое внимание скандалу, разыгравшемуся в руководстве НАТО в связи с запрещением документального фильма, снятого одной английской независимой компанией по поручению НАТО. Картина должна была осветить в пропагандистском духе деятельность этого агрессивного блока, показать его военную мощь. Перед окончательным монтажом ленты, содержащей ряд интервью с деятелями НАТО, ее многократно, порознь и вместе, смотрели официальные лица и генералы, опасаясь «утечки военной информации». Казалось, все в полном порядке, и фильм соответствует пропагандистским замыслам отдела внешних сношений НАТО. Однако неожиданно генеральный секретарь НАТО Манлио Брозио наложил на фильм строжайшее вето, причем произошло это накануне открытия сессии совета НАТО в Брюсселе. Решение задержать выход фильма принято, по-видимому, в связи с интервью одного английского генерала, заявившего публично, что существует явное расхождение между тем, что показано в пропагандистском фильме, и тем, что известно общественности об этой военной организации и что она делает в действительности.

Компания, поставившая фильм, требует его немедленного выпуска, угрожая в противном случае уничтожить его. Вопрос о картине дебатировался даже в парламенте. Газета «Гардиан», иронизируя вместе с другими органами печати по поводу злоключений фильма, задает вопрос: «Если НАТО не в состоянии решить, как ей быть с телефильмом, разве она сможет решить, как вести войну?»

●

Фильм, посвященный жизни Бернадетт Девлин, юной депутатки парламента, борющейся за права Северной Ирландии, решили поставить в Англии американские продюсеры. Эта голливудская группа ведет переговоры о приобретении авторских прав на экранизацию книги, написанной Девлин и вышедшей под названием «Цена моей души». Есть две кандидатки на исполнение роли молодой североирландской патриотки — американские актрисы Барбара Стрейзанд и Миа Ферроу.

●

Режиссер Тони Ричардсон взялся, как он сам говорит, за труднейшую в его кинематографической карьере задачу — создать фильм из древнерим-

ской жизни «Я, Клавдий» — экранизацию одноименного романа об этом императоре, принадлежащего перу писателя Роберта Грейвза.

●

Вслед за успехом, который он имел в фильме Антониони «Фотоувеличение», молодой английский актер Дэвид Хеммингс получил приглашение работать в Голливуде. Участие в фильме «Камелот» не принесло ему, однако, творческого удовлетворения: «Фильм снимался семь месяцев, а у меня было всего лишь одиннадцать съемочных дней,— заявил актер.— От скуки я ходил на футбольные и баскетбольные матчи и, в конце концов, гораздо больше познакомился с американским спортом, чем с американской кинематографией. Хорошо хоть, что в Европе обо мне не забыли».

В Европе Хеммингса действительно не забыли — предложения сыплятся одно за другим. Но они тоже не приносят Хеммингсу полного удовлетворения: он мечтает о ролях современных, а приходится ему играть в основном костюмные роли в исторических супербоевиках (как, например, в «Альфреде Великом», где Хеммингс исполняет заглавную роль). Впрочем, в ближайшем будущем, как заявил он в одном из своих интервью, его ожидает интересная работа в новой картине Марселя Камю. В дальнейшем Хеммингс собирается основать совместно со Стивом Маккуином и Питером Макэннери собственную независимую компанию, что даст всем троим, как они полагают, возможность работать только над серьезными фильмами.



В конце 30-х годов на экранах мира с большим успехом шел американский фильм «Прощайте, мистер Чипс» режиссера Сэма Вуда с Робертом Донатом в главной роли.

Тридцать лет спустя началась вторая экранная жизнь м-ра Чипса, который предстал перед зрителем теперь уже в фильме английского режиссера Джеймса Хилтона. Но, как отмечают рецензенты, второе рождение м-ра Чипса не стало событием в кинематографе, несмотря на участие в фильме созвездия прекрасных актеров—Питера О'Тула, Петулы Кларк, Майкла Редгрейва. Существенно изменив сценарий, авторы сосредоточили внимание на психологических переживаниях персонажей. Но попытка эта не увенчалась успехом.



Еще одна шекспировская пьеса будет в ближайшем будущем перенесена на экран: режиссер Ричард Аттенборо работает над экранизацией «Бури». Для исполнения роли Просперо приглашен Джон Гилгуд. Музыку к фильму пишет Бенджамин Бриттен.

## Ангола

На территории, освобожденной от португальского владычества и контролируемой руководством ангольского национально-освободительного движения, начата работа по производству первого ангольского художественного фильма «Моунагамби». В основу сценария положен рассказ ангольского писателя Луандина Виэйра, сражавшегося за независимость страны и осужденного португальским военным трибуналом на 14 лет каторги. Постановку фильма осуществляет Сара Мальдорер. В составе съемочной группы — только африканцы. Фильм расскажет о борьбе народа Анголы за свою свободу и независимость.

## Болгария

О картине, которая сейчас снимается на Студии художественных фильмов в Софии, журнал «Филмови новини» пишет, не приводя ее заглавия. Картина действительно пока не имеет названия, но, по существу, она могла бы иметь целых два, потому что будет состоять из двух самостоятельных новелл, создаваемых двумя режиссерами-дебютантами и написанных двумя сценаристами.

Первая из новелл носит название «Один миг свободы». Это «поэтическое впечатление», где акцентировано будет «не внешнее движение, а настроение, эмоциональный климат ситуации», ставит Петр Каишев. В новелле перед зрителем предстанет фашистский концлагерь, предстанут два враждебных мира — заключенных и тюремщиков. О смысле своего фильма Петр Каишев говорит так: «Человек часто путешествует к внутренней свободе, которая является величайшим его богатством. Ее невозможно отнять. И насколько решительным будет уничтожение надежды на реальную свободу, настолько же решительным будет движение человеческого духа к внутренней свободе...»

Вторую новеллу — «Хочу жить» — ставит дебютантка Иванка Грыбчева. После Бинки Желязковой и Лады Бояджиевой, которая работает в соавторстве с Янушем Вазовым, это будет третья женщина-режиссер в болгарском игровом кино.

Новелла Грыбчевой проникнута крайним драматизмом. В грязном вагоне третьего класса фашисты перевозят политических заключенных. Среди узников царит напряжение — в их рядах есть предатель. Все даже знают, кто он — человек, забившийся в угол, Аргир. Однако Аргир невиновен, но единственный человек, который может об этом свидетельствовать, мертв. Ситуация складывается так, что Аргир может бежать. А это значит — впереди свобода, солнце, цветы, реальный мир с его радостями и печалями, но также и жизнь с печатью позора. Аргир предпочитает остаться с това-

рищами, смертью доказать свою невиновность и в смерти обрести истинную свободу. В финале новеллы звучат чеканные слова: «Фильм посвящается светлой памяти Элефтера Арнаудова, который самоотверженно и честно служил народу и партии...»

## Ирак

Молодой режиссер Диа аль Байати выступил с короткометражной лентой «Мост освобожденных», рассказывающей о социальных преобразованиях в Ираке.

Сюжет фильма строится на поисках одной иракской семьей недорогого и приемлемого жилья. Глава семьи толкает тележку с небогатым скарбом, ему помогают жена и двое детишек. После многих безрезультатных попыток, решив искать счастья в другом районе города, семья приходит к мосту. Власти запрещают им пройти по нему, и лишь ночью, проявив сноровку и решительность, семья переходит мост, который символически выражает рубеж между старой и новой жизнью, является «мостом освобождения». В фильме заняты непрофессиональные актеры, однако они успешно справились со своей задачей.

## Испания

Режиссер Луис Гарсиа Берланга — постановщик остросоциальных фильмов «Добро пожаловать, мистер Маршалл!» (совместно с Х. А. Бардемом, 1952) и «Палач» (1964) — ведет подготовку к съемкам новой сатирической комедии «Да здравствуют жених и невеста!».

●

Испанские власти прервали совещание по вопросам развития кино, которое было созвано ассоциацией кинорежиссеров, возглавляемой Хуаном Антонио Бардемом. Запрет они объяснили тем, что некоторые выводы, к которым пришло в ходе своей работы совещание, находятся в явном противоречии с основными принципами франкизма.

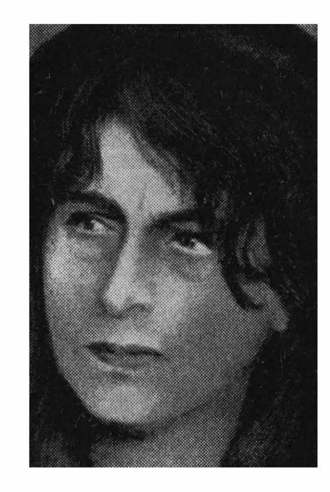
●

В Толедо продолжаются съемки фильма «Тристана» Луиса Бунюэля. В своем интервью режиссер сказал, что это, возможно, последний его фильм (кстати, подобные заявления он делал и после «Дневной красавицы», и после «Млечного пути»). «Тристана»,— продолжал Бунюэль,— будет фильмом, который разрешит все загадки, таившиеся, по мнению критиков и зрителей, в моих предыдущих картинах. Сюжет его простой и ясный, хотя в этом фильме тоже будут символы и потаенный смысл. Однако он упростит понимание всех остальных моих работ и прозвучит как последнее слово».

## Италия

В течение многих лет Анна Маньяни категорически отказывалась выступать по телевидению, участвовать в телевизионных фильмах и спектаклях. Единственным исключением было выступление Маньяни перед телезрителями в связи с кончиной ее большого друга комика Тото. Поэтому внимание римских газет привлекло интервью актрисы, в котором она заявила, что дала согласие дебютировать на телевидении. Анна Маньяни сыграет главные роли в шести телефильмах, действие которых охватывает последний век итальянской истории — от объединения Италии в 1870 году до наших дней. Маньяни воплотит шесть образов простых итальянских женщин. Каждый эпизод будет представлять собой самостоятельный телефильм и продлится приблизительно 50 минут. Постановщик этих фильмов — Альфредо Джаннетти. Анна Маньяни — не в первый раз — поделилась с читателями в этом интервью своим глубоким разочарованием в нынешнем итальянском кино, которое не способно предложить ей ни одной значительной роли. «Несомненно, инициатива временно порвать с кино исходила от меня самой,— заявила Маньяни.— Я отдала киноискусству всю себя целиком и полагаю, что делала это со всей серьезностью. Поэтому я не желаю воплощать персонажей, которых «не чувствую», сюжеты, в которые я не верю и которые мне не нравятся. За последний год я забраковала много предложений, исходивших от разных режиссеров, в частности, от одного французского и одного американского». На вопрос, существуют ли сюжеты, персонажи, которые она хотела бы воплотить, актриса ответила, что она горячо желает сыграть роль Урсулы — героини романа колумбийского писателя Гарсии Марксса «Сто лет одиночества».

Анна Маньяни



●

После короткой, но яростной «конкурентной борьбы» с режиссером Феста Кампаниле идею экранизировать «Дело Миникьелло» осуществит Карло Лидзани. Рафаэле Миникь-

елло — американский солдат морской пехоты, участник войны во Вьетнаме, итальянец по происхождению, захватил в США пассажирский самолет и, угрожая оружием, заставил летчиков доставить себя в Рим. В Риме он был схвачен полицией, и ныне идет спор между американскими и итальянскими судебными органами о том, где и перед кем Миникьелло должен отвечать за свой поступок. Дело Миникьелло привлекает пристальное внимание итальянской общественности, ибо молодой преступник — сам жертва агрессивной войны, насилия и жестокости; по-видимому, его рассудок не выдержал испытаний, пережитых во Вьетнаме. Лидзани заявил, что намерен поставить «Историю Миникьелло» в той же манере документальной реконструкции фактов, что и свой фильм «Бандиты в Милане». Участниками постановки будут доподлинные свидетели полета из США в Италию и поимки американского солдата — летчики, стюардессы, полицейские, пассажиры. Единственным профессиональным исполнителем будет актер, который воссоздаст образ Рафа Миникьелло. В фильме снимутся также его родственники — мать и сестра. Карло Понти, тесно связанный с голливудскими монополиями (ходят даже слухи о его назначении на пост президента компании «Метро-Голдвин-Майер»), будет продюсером фильма. Это говорит о том, что сниматься он будет при американском финансовом участии. Режиссер подчеркивает свое намерение, как это он делал и по отношению к другим своим работам. «Разумеется, в этой картине будет показан «крайний случай» для того, чтобы обличить все те ошибки и всю ту вину, которые совершены в мире за последние годы,— говорит Лидзани.— Это будет полемический фильм о солдате, возвратившемся с войны, которая идет сегодня».

●

Пьетро Джерми после того, как выбрал на главную роль в «Серафино» эстрадного певца Адриано Челентано, продолжает искать новые лица среди итальянских джазовых певцов. Теперь режиссер пригласил сниматься в фильме «Шатенки — добрые» другого «идола» итальянской молодежи — певца Джанни Моранди.

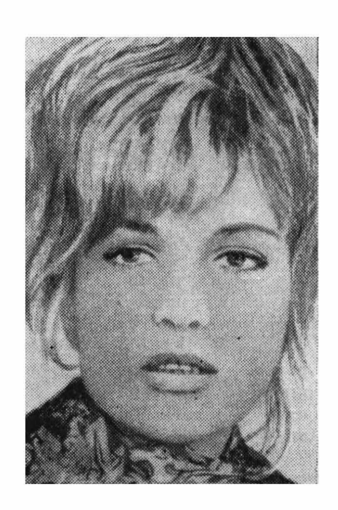
●

Популярный комик Альберто Сорди за годы своей карьеры несколько раз надевал сутану священника или рясу монаха. Теперь вновь он сыграет служителя церкви в комедии режиссера Луиджи Дзампы «Всеобщее соревнование». Сорди исполняет роль бедного приходского священника, по-своему участвующего в движении протеста масс, охватившем Италию. Вместе с Сорди в этом фильме, состоящем из нескольких связанных между собой эпизодов, снимаются известные актеры Витторио Гассман и Нино Манфреди.

На итальянских экранах с успехом идет фильм, поставленный самим Сорди, где он же исполняет главную роль. Это продолжение картины, показанной вне конкурса в Москве на VI международном кинофестивале, «Врач страховой кассы». Новый фильм Сорди носит чрезвычайно длинное название — «Профессор, доктор медицины Гуидо Терсилли, главный врач клиники «Небесная вилла» молодых монахинь ордена Милосердной любви, существующей на средства страховых касс».



Актриса Моника Витти, недавно снявшаяся в картине Сорди «Любовь моя, помоги мне», а до этого в «Девушке с пистолетом» Моничелли, заявила римским журналистам, что ей надоело сниматься в комедийных фильмах. «Хватит кинокомедий,— сказала она.— Если бы Антониони пригласил



Моника Витти

меня вновь работать с ним, я не стала бы долго раздумывать. Я бросила бы все без промедления и только меня бы и видели».

## ОАР

В Каире опубликованы статистические сведения о кинопроизводстве в минувшие шестидесятые годы:

1963 — 64 — 53 полнометражных фильма (из них сделаны государственным сектором 7, частным — 46).

1964—65 — 41 (соответственно 22 и 19)

1965—66 — 37 (17 и 20)

1966—67 — 33 (14 и 19)

1967—68 — 35 (16 и 19)

1968—69 — 41 (12 и 29).

Как можно видеть из приведенных данных, кинематография Объединенной Арабской Республики, оправившись от трудностей со времени израильской агрессии, неуклонно увеличивает производство фильмов. Еще важнее тот факт, что доля чисто развлекательных картин уменьшается и на первое место выходят фильмы, реалистически отражающие сегодняшние социальные, экономические и военные проблемы арабского народа.

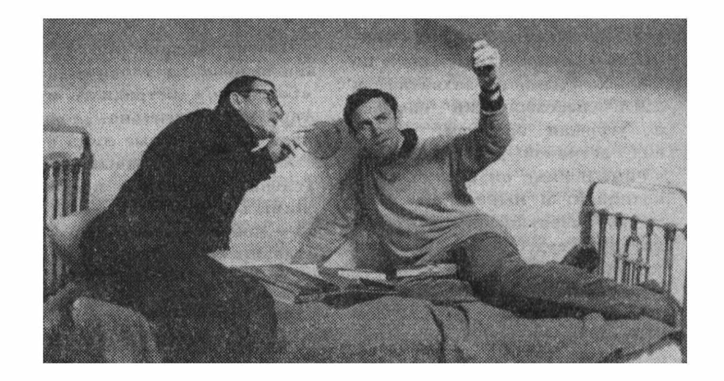
## Польша

Из продукции прошлого года «фаворитами» польской кинокритики являются два фильма: «Все на продажу» Анджея Вайды и «Структура кристалла» Кшиштофа Занусси. Девять критиков ответили на анкету журнала «Экран», включавшую в себя пять пунктов — «лучший фильм», «лучший режиссер», «лучший оператор», «лучшая женская роль» и «лучшая мужская роль». Подавляющее большинство ответов на четыре пункта анкеты было так или иначе связано с этими двумя режиссерами и их фильмами. И только в вопросе о лучшем актере появилась разноголосица: было названо шесть кандидатов и относительное большинство (3 голоса) получил Збигнев Цибульский в монтажном фильме «Збышек». Сразу же за Цибульским идет Даниэль Ольбрыхский (2 голоса) — исполнитель одной из главных ролей в фильме Вайды «Все на продажу».



Генрик Сенкевич по праву заслуживает титул «любимца кинематографистов». Он, пожалуй, единственный польский писатель, чьи произведения экранизировались за пределами страны («Камо грядеши?» в Италии). Польское кино после 1945 года также не осталось в долгу перед классиком: последняя по времени удача на этом поприще — экранизация романа «Пан Володыевский», побившая рекорды популярности.

Сейчас режиссер Владислав Шлесицкий работает над экранизацией его романа «В пустыне и в пуще», являющегося обязательным чтением для каждого польского подростка. Повествование о приключениях мальчика-поляка и девочки-англичанки в центральной Африке не является лучшим произведением писателя. Сам Сенкевич отзывался о книге несколько иронически, считая ее данью традиции, согласно которой каждый писатель создает хотя бы одну книгу для детей, но режиссера, по его словам, в ней привлекает «определенный тип героя». При этом Шлесицкий — тонкий документалист лирико-философского склада, недавно дебютировавший в игровом кино «Сыпучими песками», не намерен сохранять стопроцентную верность оригиналу.



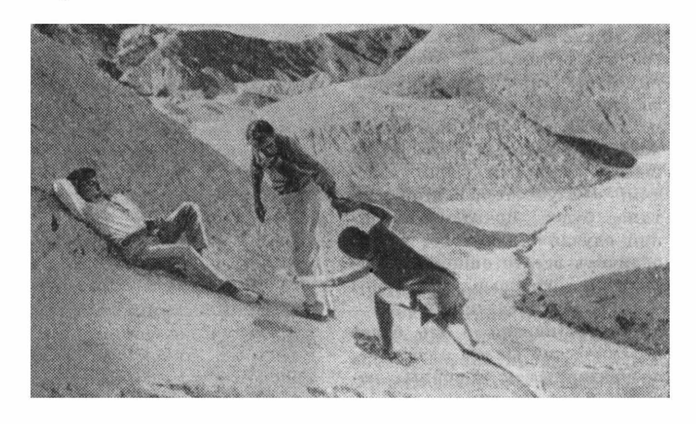
Кадр из фильма «Структура кристалла»

## США

«Западная столица сексуального кино» — так именует одна калифорнийская газета Сан-Франциско. Действительно, за последние два года здесь в доброй трети кинотеатров демонстрировались картины, настолько непристойные, что нашумевший на Западе шведский фильм «Я любопытна» по сравнению с ними показался бы образцом высокой нравственности. В фильмах, которые показывают в кинотеатрах Сан-Франциско, как правило, нет сюжета — на экране сменяются кадры в цвете, откровенно изображающие сексуальные отношения.



Фильм «Забриски Пойнт», поставленный в Соединенных Штатах итальянским режиссером Микеланджело Антониони,



Микеланджело Антониони (в центре) на съемках фильма «Забриски Пойнт»

будет демонстрироваться одновременно в четырехстах американских кинотеатрах. Антониони пришлось немало поволноваться, пока он не добился от продюсеров гарантии, что фильм выйдет на экран без купюр. Долгую борьбу режиссер выдержал и с судебными властями, чинившими препятствия нормальной творческой работе. Актеры тоже неоднократно ставили под угрозу продолжение съемок. Например, молодой исполнитель главной роли в один прекрасный день ушел со съемочной площадки и вернулся в Форт Хилл — в общину хиппи, в которой он жил. При этом молодой актер заявил, что покинул режиссера, «поскольку чувствовал, что не имеет на него никакого влияния». Пришлось уговаривать его и обещать, что Антониони будет больше прислушиваться к нему и посетит общину хиппи. После окончания работы над английским вариантом фильма Антониони приступит к работе над итальянской версией. Полагают, что в Италии «Забриски Пойнт» появится на экране не раньше осени 1970 года.

●

Группа видных голливудских актеров — Фрэнк Синатра, Сэмми Девис мл., Чарлтон Хестон, Энтони Куин и другие устроили театральный спектакль в честь Лоретты Кинг, вдовы убитого лидера негритянского движения Мартина Лютера Кинга. Кассовый сбор полностью передан в «Мемориальный центр Мартина Лютера Кинга», созданный в городе Атланта.

●

О фильме «Древо познания», который режиссер Гордон Парк снял по написанному им несколько лет назад автобиографическому роману, рецензенты отзываются уважительно, подчеркивая, что это едва ли не первый в истории американской кинематографии фильм, где негр режиссер рассказывает о самом себе. Что же до художественных достоинств фильма, то они, как отмечается в тех же рецензиях, невелики: повествуя о жизни негров в 20-е годы нашего столетия в штате Канзас, режиссер (он же сценарист) счел почему-то необходимым подчинить реальные события, безыскусственный рассказ о которых так впечатлял в его романе, мелодраматической схеме. Это и привело к тому, что автобиографическое по своей сути киноповествование изобилует хорошо известными зрителю по множеству голливудских фильмов штампами. Фильм «спасают», по мнению критики, превосходное исполнение центральной роли Кайлом Джонсоном, а также отличные съемки оператора Бернетта Гаффи (снимавшего несколько лет назад «Бонни и Клайд»).

Новая работа Гордона Парка — фильм «Орел в воздухе», к съемкам которого он приступает, будет также посвящена негритянской проблеме. Это экранизация недавно опубликованного романа негритянской писательницы Роуз Робинсон, в которой автор — бывшая учительница — рассказывает о судьбе девушки-негритянки, изгнанной из университета за участие в студенческих «беспорядках».

●

Большой коммерческий успех фильма Роберта Олдрича «Что же случилось с крошкой Джейн?» способствовал тому, что вслед за ним выходят на экран и другие «фильмы ужасов», в названии которых фигурирует тот же вопрос: «Что же случилось?..» Режиссер Ли Кэтцин снял фильм «Что же случилось с тетушкой Алисой?» (продюсером картины был Олдрич), однако несмотря на превосходное исполнение главных ролей актрисами Джералдин Пейдж и Рут Гордон фильм оказался значительно слабее своего предшественника. Рецензенты отмечают в нем сюжетные неувязки и пишут, что хотя режиссер и оператор всячески стараются нагнетать на экране ужас, в зрительном зале большей частью господствует скука. Неудача этой картины, видимо, и побудила Олдрича не ограничиться ролью продюсера при работе над следующим фильмом из этой серии: постановку фильма «Что же случалось с милой Евой?» (по роману Элизабет Фенуик «До свиданья, милая Ева») будет осуществлять сам Роберт Олдрич.

●

«Башня замка» — фильм антивоенный. Однако беда его в том, что проблемы, связанные с разрушительным воздействием войны на людские души, на человеческую психику, трактуются в нем внеисторически. Любая война — независимо от того, когда и во имя чего она ведется,— калечит людей: такова основная мысль авторов (постановщик Сидни Поллак, сценаристы Дэниел Тарадаш и Дэвид Рейфел). Сюжетную основу фильма, действие которого происходит в Арденнах во время второй мировой войны, составляет операция по взятию средневекового замка, где засела большая группа немцев. Операцию осуществляет взвод американских солдат под командованием сержанта (Берт Ланкастер). Солдаты и их командир показаны, как люди, искалеченные войной, опустившиеся, лишенные моральных устоев. Батальные сцены, как отмечается в отзывах на фильм, сами по себе впечатляют, хотя режиссер и прибегает к некоей символике, как раз и долженствующей подчеркнуть «вечный» характер трактуемых в фильме проблем: защитники замка наряжаются в средневековые костюмы, а потом, когда замок взят, командир взвода, приглашенный владелицей замка лечь в ее постель, ведет там с ней «умственный» разговор об ужасах войны.

## Чехословакия

Чехословацкая кинопресса сообщает о завершении работы над многими новыми фильмами. Среди новинок и экранизация рассказа А. Чехова «Палата № 6», осуществленная Иваном Баладой, и комедия «Парадом командую я!», сделанная по мотивам книги И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок» режиссером Ярославом Махом, и ряд приключенческих лент, в том числе фильм «По следам крови» режиссера Петра Шульгофа, и научно-фантастическая картина Олдржиха Липского «Я убил Эйнштейна, джентльмены!», рассматривающая, разумеется, в комическом плане, вопрос о том, могла ли смерть основоположника ядерной физики предотвратить угрожающую человечеству атомную опасность, и многие другие фильмы.

Яна Брейхова в фильме «Я убил Эйнштейна, джентльмены!»



●

Новую картину сделал и мэтр чешского кино Отакар Вавра. Его «Молот против колдуний» — масштабная историческая фреска, посвященная последним на территории Чехословакии церковным процессам против чернокнижников в конце XVII века.

Сразу с двумя фильмами выступает известный болгарский режиссер Рангел Вылчанов, завязавший тесные творческие связи с киностудией «Баррандов». Первая его картина — «Эзоп» снята как совместная болгаро-чехословацкая постановка, ее сюжет строится на истории жизни знаменитого баснописца. Рабочее название второй картины — «Безумцы». Она еще не вышла на экраны, но уже привлекла внимание тем, что это будет чехословацкий фильм, снятый болгарским режиссером.

Среди документальных работ интерес вызывает лента оператора Владимира Скальского, рассказывающая о фашистском лагере уничтожения Терезин. Съемками руководил главный редактор нью-йоркского журнала «Филмкоммент» Гордон Хитгенс, рассчитывающий включить этот рассказ о фашистских зверствах в одну из программ американского телевидения.

●

После первых чешских мьюзиклов Ладислава Рихмана «Старики на уборке хмеля» и «Дама на рельсах» в этом повсеместно распространившемся жанре начал работать режиссер Владимир Чех. Он экранизировал непритязательную сказку писателя Лангра «Обращение Фердиша Пишторы», легко подчинившуюся требованиям мьюзикла, дав ей новое название — «Святая грешница». В его фильме роль перевоспитавшегося мошенника Пишторы исполняет Мартин Штепанек. Актриса Катержина Махачкова, до этого выступив-

---

# Ленинский год в чехословацком кино

Коммунистическая партия и правительство Чехословацкой Социалистической Республики придают огромное значение 100-летнему юбилею В. И. Ленина, проводимому в этом году. Новое руководство чехословацкой кинематографии предприняло ряд срочных мер к тому, чтобы киноискусство республики активно и достойно участвовало в проведении юбилейного Ленинского года. Был составлен обширный план работ, включающий в себя реализацию творческих замыслов наших кинематографистов, усилена деятельность прокатных организаций, намечен ряд семинаров, в которых используются фильмы отечественного производства, картины советские и других социалистических стран. Большие надежды мы возлагали на творческую связь чехословацкой кинематографии с кинематографиями стран социализма.

На совещании руководителей социалистических кинематографий, которое состоялось в начале декабря прошлого года в болгарском городе Варне, мы сообщили о наших планах и ознакомились с планами коллег. Это позволило нам плодотворно использовать опыт зарубежных друзей. В начале февраля был подписан протокол о взаимном сотрудничестве между чехословацкой и советской кинематографиями.

Важную роль в проведении Ленинского юби-

шая в картине Чеха «Была четверть, будет половина», играет роль влюбленной в Пиштору девушки из Армии Спасения.

## Франция

Французская ассоциация кино- и телекритики присудила премию Мельеса за 1969 год фильму режиссера Эрика Ромера «Ночь у Мод». Этот фильм будет представлять французскую кинематографию на соискание американской премии «Оскар». Лучшими произведениями года названы также «Млечный путь» Луиса Бунюэля, «Кроткая» Робера Брессона, «Однажды вечером, какой-то поезд» Андре Дельво, «Артур Рубинштейн, или Любовь к жизни» Франсуа Рейшенбаха и другие.

●

Рене Аллио, постановщик фильма «Недостойная старая дама», в качестве основы следующей своей картины вновь выбрал произведение Бертольта Брехта — пьесу «Буржуазная свадьба», никогда не ставившуюся во Франции. Режиссер стремится сохранить основную ее идею — разоблачение буржуазной морали. В фильме будут заняты актеры Бургонского театра.



Многие прославленные французские режиссеры обращаются к документальному кино. Актер и режиссер Пьер Этекс приступает к съемкам документальной картины под условным названием «Земля обетованная». По замыслу, это будет репортаж, снятый без предварительного сценария и без актеров. Пьер Этекс собирается совершить путешествие с кинокамерой по дорогам Франции, снимая все, что ему покажется интересным. Основная мысль автора — показать в юмористических зарисовках превращение людей в современном буржуазном обществе в бесчувственных роботов.

В Анды для съемок документального фильма по собственному сценарию отправляется Луи Малль. Фильм будет называться «Машина» и расскажет о племени, уже три столетия живущем в затерянной среди гор долине.

Однако, по-видимому, не стоит делать поспешные выводы об обращении французских режиссеров к жанрам документального кино. Например, крупнейший документалист Фредерик Россиф, автор известных лент «Времена гетто», «Умереть в Мадриде», «Октябрьская революция», приступает к съемкам своего первого художественного фильма по написанному им самим сценарию «Так же далеко, как любовь». Это рассказ о взаимоотношениях лицейского преподавателя, которого будет играть актер Мишель Дюшассуа, и молодой парикмахерши (актриса Франсин Рассет).



Фильм режиссера Франсуа Рейшенбаха «Артур Рубинштейн, или Любовь к жизни» с большим триумфом прошел по французским экранам. Пресса оказалась на редкость единодушна в его оценке: критики говорят о нем, как о выдающемся произведении киноискусства. Рейшенбаху удалось самое важное — создать живой портрет великого артиста, чья человеческая индивидуальность столь же оригинальна, как и его талант.

«Сейчас часто говорят о так называемом «полном спектакле», — пишет один из французских критиков. — Этот фильм — из произведений такого рода. Спектакль для глаз, для ушей, для ума, и особенно

---

лея призваны сыграть короткометражные фильмы. В частности, нашими кинематографистами создана документальная лента «Ленин в Чехии», рассказывающая о днях Пражской конференции, заложившей основы большевистской партии. В ней подчеркивается значение этого события для истории русского и международного рабочего движения, зритель как бы проходит по местам, связанным с пребыванием великого революционера XX века В. И. Ленина в нашей стране.

Страницы киножурналов посвящены мероприятиям Ленинского года, повествуют о некоторых моментах жизни Владимира Ильича, воспроизводят места нашей республики, связанные с его именем. Здесь даются интервью с актерами, которые создавали образ великого вождя на наших сценах, зрителей знакомят с работами наших художников, воплотивших образ В. И. Ленина в изобразительном искусстве и литературе.

Кинопрокат в нынешнем году так же строит свою работу, основываясь прежде всего на показе фильмов ленинской тематики. В этом плане исключительное значение приобретает ретроспектива творчества М. Ромма, выдающегося мастера советского кино, создавшего фильмы о В. И. Ленине. В областях республики проведены семинары директоров кинотеатров, где шел подробный разговор об опыте популяризации советских фильмов. Для всего этого были дополнительно тиражированы фильмы классического фонда советского киноискусства — «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Выборгская сторона», «Человек с ружьем», «Три весны Ленина», «Чапаев» и другие.

В Праге и других больших городах страны организованы выставки «Ленин и кино».

для сердца. Титры обещают вам радость, и фильм ее предоставляет. В эпоху отрицания и ненависти Рубинштейн учит вас самой драгоценной вещи — энтузиазму. Этот искрящийся жизнью восьмидесятилетний старик дает всем уроки молодости».

●

«Молодой человек из Любека» — новый фильм режиссера и кинокритика Жака Дониоль-Валькроза. В одном из интервью режиссер сказал, что «хотел сделать романтический в полном смысле слова фильм, который противостоял бы всей этой волне ужасов и эротики, нахлынувшей в последнее время на экраны. Именно поэтому, — продолжает он, — меня заинтересовал роман Симоны Ратель «Дом Борн», отмеченный в 1931 году международной премией».

В главных ролях заняты актеры Мари Дюбуа и Маттье Каррьер.

●

«Воображаемая жизнь Артюра Р.» — под таким названием молодой режиссер Франсис Леруа снимает фильм, посвященный поэту Артюру Рембо. По мысли режиссера, не ставившего перед собой цели воспроизвести подлинную биографию поэта, картина должна явиться переложением на кинематографический язык того, что составляет существо поэзии Рембо. Роль Рембо исполняет актер Рено Верлей, а роль Верлена — Морис Роне.

●

Франсуа Трюффо приступает к съемкам нового фильма «Семейный очаг», в котором продолжит вымышленную биографию Антуана Дуанеля — героя «400 ударов», «Украденных поцелуев» и новеллы в фильме «Любовь в двадцать лет». В главных ролях выступят Жан-Пьер Лео, начавший свою кинематографическую карьеру в первой картине Трюффо и игравший Антуана Дуанеля в двух других, и его юная партнерша по фильму «Украденные поцелуи» Клод Жад.



Господин Юло — персонаж, созданный режиссером и актером Жаком Тати еще в 1953 году, продолжает свою экранную жизнь. Тати только что закончил фильм «Да, господин Юло», снятый в Амстердаме и его окрестностях. Как обычно, в роли Юло — сам Жак Тати.

## Югославия

В Сараево состоялась премьера фильма режиссера Велько Булайича «Битва на Неретве», показывающего один из самых героических эпизодов борьбы югославов против гитлеровских захватчиков. В нем снимались Сергей Бондарчук, Олег Видов, Милена Дравич, Юл Бриннер, Сильва Кошина, Харди Крюгер, Орсон Уэллс.



Генеральный директор «Югославия-фильма» Деян Обрадович в интервью журналу «Филмски свет» говорит о значительном сокращении югославского кинопроизводства и употребляет для обозначения этой ситуации тревожное слово «падение». Вместо 35 фильмов в 1968 году, прошлогодний список включал в себя 22 названия. Кинопромышленность задолжала банкам 15 миллиардов динаров. Восполнить дефицит продажей фильмов за границу не представляется возможным. Хотя экспорт в прошлом году и возрос на 150 тысяч долларов, однако импорт зарубежных фильмов способен поглотить все доходы от экспорта и приводит к сокращению экранного времени для югославских картин.

---

В начале 1970 года был объявлен художественный конкурс, посвященный юбилею В. И. Ленина и 25-летию освобождения Чехословакии. Кинематографисты представили на него несколько фильмов о пребывании Ленина в Праге, о трагической гибели пленных советских солдат в нацистском лагере Южной Чехии, об общей борьбе чешских и советских партизан с фашистскими оккупантами в Моравских Бескидах, фильм «Хроника 45 года», воссоздающий атмосферу первых дней освобождения чехословацких городов и деревень Советской Армией, сердечные встречи советских воинов.

Большую работу в дни юбилея проводит Институт кино. В кинотеатре фильмотеки Понрепо демонстрировались классические советские фильмы, развернута обширная тематическая выставка. Особенно тщательно подобные мероприятия осуществлялись в киноклубе города Ческе Будейовице. В запланированные Институтом кино на лето семинары включена специальная лекция «Великий Октябрь и мировая кинематография». Отделение печати Института кино выпустит специальное издание, содержащее материалы симпозиума на тему «Октябрь и мировое кино», проведенного в 1967 году в Репино (под Ленинградом).

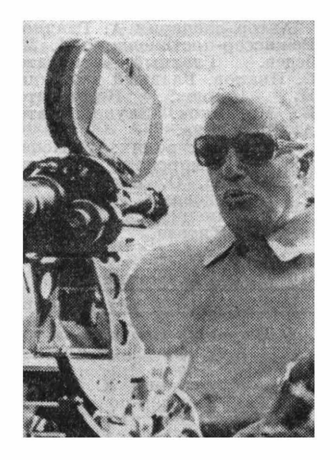
Руководство чехословацкой кинематографией уверено, что работники кино нашей республики своим творчеством сумеют внести важный вклад в общепартийное дело нормализации внутриполитического развития в нашей стране и восстановят прежние тесные контакты с кинематографистами социалистических стран на основе бессмертных принципов учения Ленина.

Д-р Й. ПУРШ, директор
Центрального управления
чехословацкого кино

МЫ УЖЕ СООБЩАЛИ В № 2 «ИК» о том, что итальянский режиссер Витторио Де Сика снимал в Советском Союзе эпизоды своего нового фильма «Подсолнух». Герой фильма, итальянский солдат, воевавший в России, находит здесь свое счастье, любимую работу, семью. После окончания съемок корреспондент «Искусства кино» беседовал с режиссером.

— Расскажите, пожалуйста, о ваших первых шагах в искусстве.

— Родители готовили меня к профессии бухгалтера, и я получил соответствующий диплом. Об актерской карьере я не думал до встречи со своим старым другом Джино Саббатини, который играл в труппе Татьяны Павловой. Он познакомил меня с ней, и я стал получать за выходные роли 28 лир в день. Татьяна Павлова — она жива до сих пор — стала моим первым режиссером, моим учителем. Сама ученица Станиславского и Таирова, она была как бы эхом великой школы. Татьяна Павлова еще до революции переехала в Италию, изучила итальянский язык и создала свою труппу. Мне было двадцать лет, и ко мне она относилась, как к сыну. Немирович-Данченко, ее большой друг, приезжал к нам в театр на репетиции. Я сохранил к ней привязанность и благодарность на всю жизнь. Мне бы хотелось считать себя итальянским учеником Станиславского и Немировича-Данченко — мое искусство сложилось под влиянием их школы, которая учит глубоко вникать в суть образа. В 1922 году я дебютировал



Режиссер Витторио Де Сика

в театре Татьяны Павловой в роли официанта в комедии Косоротова «Мечта о любви». В последнем акте я выносил главному герою цилиндр. Затем получил роль в «Анфисе» Леонида Андреева, в «Коварстве и любви» Шиллера. В какой-то русской пьесе я играл страстного казака, танцующего с кинжалом в руках.

— Когда впервые вы увидели советские фильмы?

— Два десятилетия фашистского господства в Италии оторвали нас от советского киноискусства. Сразу же после падения фашизма я постарался наверстать упущенное. «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», «Иван Грозный» Эйзенштейна вошли навсегда в мою жизнь. С огромным успехом шел фильм «Секретарь райкома» И. Пырьева. Советское кино оказало колоссальное влияние на рождение итальянского неореализма.

— И «Подсолнух», и все ваши картины последних лет снимаются цветными, а ваши ранние классические ленты были черно-белыми.

— Цвет в кино в какой-то степени снимает драматизм событий, глубину психологического накала. Все дело в том, чтобы суметь подчинить себе цвет и достигнуть в нем тех же художественных результатов, которые дает испытанное десятилетиями черно-белое кино. Первые американские цветные фильмы по жанру никогда не были драмами. И если бы я снял «Умберто Д.» или «Похитителей велосипедов» в цвете, они не пользовались бы таким успехом. Антониони в «Блоуап» или Бондарчук в «Войне и мире» уже достигли такого уровня, при котором цвет не мешает, а способствует психологической разработке действия и характеров. К этому же стремлюсь и я.

— Когда режиссер ставит фильм в другой стране, всегда есть опасность, что он не уловит каких-то ее особенностей, и это вызовет улыбку. Не боитесь ли вы этого в «Подсолнухе»?

— У меня главные персонажи итальянцы. В русских эпизодах снимались советские актеры и среди них Людмила Савельева, которая восхитила меня в «Войне и мире». Один из трех авторов сценария — Георгий Мдивани. «Подсолнух» — фильм о чувствах людей, а человеческие чувства во всех странах одинаковы. Кроме того, я преисполнен симпатии к вашей стране, а это, надеюсь, предохранит от многих ошибок.

# Фильмография

## Киностудия «Мосфильм»

**«Король манежа»** (по рассказу Ю. Казакова «Тедди»), 8 ч.

Авторы сценария Ю. Казаков, Ю. Чулюкин, И. Гостев. Режиссер-постановщик Ю. Чулюкин. Операторы М. Ардабьевский, В. Белокопытов, К. Бровин. Главный художник Б. Чеботарев. Композитор А. Лепин. Звукооператор А. Шаргородский.

В главных ролях: И. Кудрявцев, В. Пицек, А. Аберт, А. Кашперов.

**«Только три ночи»**, 8 ч.

Автор сценария А. Борщаговский. Режиссер-постановщик Г. Егиазаров. Главные операторы Г. Егиазаров, Н. Немоляев. Главный художник Г. Колганов. Композитор И. Шварц. Звукооператор В. Шарун.

В главных ролях: Н. Гуляева, В. Козинец, И. Короткова, В. Воробей, Н. Гринько, А. Глазырин, В. Кузнецова, О. Ефремов, Т. Бизяева-Вокач, Л. Соколова.

**«Пять дней отдыха»**, 9 ч.

Автор сценария И. Герасимов. Режиссер-постановщик Э. Гаврилов. Главный оператор А. Харитонов. Главный художник Н. Усачев. Композитор В. Баснер. Звукооператор И. Майоров.

В главных ролях: Н. Кузнецова, О. Ефремов, И. Лапиков, Н. Боярский, А. Михайличенко, В. Маркин, А. Манке, С. Торкачевский.

**«Время счастливых находок»** (по мотивам рассказов Ф. Искандера), 8 ч.

Авторы сценария Ф. Искандер, Г. Габай. Режиссер-постановщик Г. Габай. Главный оператор А. Дубинский. Главный художник В. Кислых. Композитор Л. Чепелянский. Звукооператор И. Стулова.

В главных ролях: Ж. Таркил, О. Авидзба, М. Бадзагуа, Р. Басария, Т. Дзидзигури, Б. Пиастро, З. Сангулия, П. Фанидис, С. Агумава, Г. Гегечкори, Е. Рубановская, Б. Ципурия, В. Татосов.

## Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

**«День и вся жизнь»**, 8 ч.

Автор сценария Г. Бакланов. Режиссер - постановщик Ю. Григорьев. Главный оператор В. Корнильев. Главный художник К. Загорский. Композитор А. Рыбников. Звукооператор Д. Флянгольц.

В главных ролях: Р. Рязанова, В. Телегина, Л. Куравлев, В. Авдюшко, С. Харитонова, А. Ермаков, Д. Перов, Д. Горшков, Б. Майхровский, Н. Семенова, А. Чернов.

## Киностудия «Ленфильм»

**«Невероятный Иегудиил Хламида»**, 10 ч.

Автор сценария А. Гладков. Режиссер-постановщик Н. Лебедев. Главный оператор С. Иванов. Главный художник И. Иванов. Композитор В. Маклаков. Звукооператор А. Волохова.

В главных ролях: А. Кочетков, А. Отморская, А. Граве, М. Иванов, О. Басилашвили, Г. Короткевич, И. Ефимов, А. Демьяненко, А. Кожевников, Н. Титова.

## Киевская киностудия имени А. П. Довженко

**«Дума о Британке»** (по мотивам произведений Ю. Яновского), 7 ч.

Автор сценария Ю. Пархоменко. Режиссер-постановщик М. Винграновский. Главный оператор В. Давыдов. Главный художник А. Добролежа. Композитор П. Майборода. Звукооператор Г. Парахников.

В главных ролях: В. Мирошниченко, Н. Олялин, Н. Полищук, К. Степанков, В. Фущич, М. Винграновский, В. Янпавлис, В. Ильяшенко, К. Ершов, В. Полищук.

## Киностудия «Беларусьфильм»

**«Я, Франциск Скорина»**, 10 ч.

Автор сценария М. Садкович. Режиссер-постановщик Б. Степанов. Главный оператор В. Николаев. Главный художник В. Дементьев. Композитор В. Чередниченко. Звукооператор В. Демкин.

В главных ролях: О. Янковский, Н. Гриценко, Г. Карка, Г. Виркава, Я. Грантинь, Р. Янковский, Б. Гитин.

## Киностудия «Таллинфильм»

**«Гладиатор»**, 10 ч.

Авторы сценария А. Хинт, А. Борщаговский. Режиссер-постановщик В. Кяспер. Главный оператор М. Дороватовский. Главный художник Ю. Аррак. Композитор Я. Ряэтс. Звукооператор В. Заболотский.

В главных ролях: В. Томкус, В. Артмане, Ю. Ляскалне, Х. Раудсик, Л. Мерзин, А. Сиккель, А. Вецвагаре.

## Рижская киностудия

**«Тройная проверка»**, 10 ч.

Авторы сценария А. Донатов, О. Кубланов. Режиссер-постановщик А. Бренч. Главный оператор Г. Пилипсон. Главный художник В. Шильдкнехт. Композитор В. Баснер. Звукооператор А. Патрикеева.

В главных ролях: В. Артмане, Г. Тонунц, В. Егоренкова, И. Ледогоров, В. Чекмарев, И. Владимиров, В. Тарасов, Г. Нилов.

## Киностудия «Таджикфильм»

**«Джура Саркор»** (по мотивам повести А. Сидки), 7 ч.

Автор сценария Л. Рутицкий. Режиссер-постановщик М. Касымова. Главный оператор Д. Худоназаров. Главный художник Х. Башаев. Композитор Ю. Тер-Осипов. Звукооператор Б. Арабов.

В главных ролях: Х. Латипов, М. Вахидов, К. Иматшоев, Т. Гафарова, З. Асанова, Н. Хасанов.

**«Разоблачение»**, 9 ч.

Авторы сценария И. Луковский, М. Миршакар. Режиссер-постановщик Т. Сабиров. Главный оператор В. Симаков. Главный художник Д. Ильябаев. Композитор Ф. Одинаев. Звукооператор Э. Мусаэлян.

В главных ролях: Н. Никитский, Х. Абдураззаков, Н. Тихомиров, А. Мухамеджанов, М. Мансурова, А. Эскола.

## Киностудия «Азербайджанфильм» имени Дж. Джабарлы

**«В этом южном городе»**, 8 ч.

Автор сценария Р. Ибрагимбеков. Режиссер-постановщик Э. Кулиев. Главный оператор Р. Оджагов. Главный художник К. Наджаф-заде. Композитор Ф. Караев. Звукооператор В. Савин.

В главных ролях: Г. Мамедов, Э. Зейналов, Г. Мурад, М. Дадашев, Н. Адигезалова, С. Гусейнов, С. Меджидова, Т. Харитонова, А. Мамедов, Ю. Велиев, С. Гасанзаде, Б. Алескерова.

## Киностудия «Узбекфильм»

**«Минувшие дни»** (по одноименному роману А. Кадыри), 10 ч.

Автор сценария С. Мухамедов. Режиссер-постановщик Ю. Агзамов. Главные операторы М. Краснянский, А. Мукаррамов. Главный художник В. Синиченко. Композитор М. Левиев. Звукооператор Г. Сенчило.

В главных ролях: У. Алиходжаев, Г. Джамилова,

А. Бакиров, М. Якубова, Р. Хамраев, А. Мурадова, Х. Нариманов, Г. Зуфарова, Н. Рахимов, Х. Умаров, Д. Хамраев, Р. Пирмухамедов, Г. Юнусов, С. Талипов, Я. Ахмедов, М. Рахматуллаева.

**Киностудия «Молдова-филм»**

**«Свадьба во дворце»**, 7 ч.
Авторы сценария К. Кондря, Г. Маларчук. Режиссер-постановщик В. Иовицэ. Главный оператор П. Балан. Главный художник В. Ковриг. Композитор Е. Дога. Звукооператор А. Буруянэ.
В главных ролях: М. Чобану, М. Балан, А. Степченко, Ю. Флоря, В. Брескану, Г. Саинчук, Д. Фусу, А. Юрчак, К. Константинов, М. Курагэу, Н. Харин, А. Олару.

**Киностудия «Узбекфильм»**

**«Он был не один»**, 8 ч.
Авторы сценария И. Луковский, З. Сабитов. Режиссер-постановщик З. Сабитов. Главный оператор Л. Травицкий. Главный художник В. Синиченко. Композитор А. Малахов. Звукооператор Г. Сенчило.
В главных ролях: И. Иргашев, Р. Аллаберт, М. Погоржельский, В. Стржельчик, К. Протасов, В. Прохоров, Г. Шевцов, О. Эскола, М. Раус, О. Глинка.

**Киностудия «Туркменфильм»**

**«Приключения Довлана»** (по мотивам рассказа В. Рыбина «Сын бакенщика»), 7 ч.
Авторы сценария Г. Мухтаров, С. Катенко. Режиссер-постановщик и главный оператор А. Карпухин. Главный художник В. Артыков. Композитор Ч. Нурымов. Звукооператор Ч. Аннахалов.
В главных ролях: Б. Атаханов, Н. Кулиева, М. Ходжаев, А. Бяшимов, С. Каррыев, Д. Сапаров, Х. Муллик, А. Рустамова, Н. Гельдыева.

---

**«Фитиль» № 88** (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Возмездие» («Мосфильм»). Автор М. Яровой. Режиссер В. Азаров. Оператор М. Дятлов. Художник И. Шретер. Композитор Е. Птичкин. В ролях: А. Будницкая, В. Бурлакова, В. Филиппов, А. Филатов.

«Стихия» (ЦСДФ). Авторы Ф. Камов, С. Киселев. Оператор С. Киселев. Композитор О. Фельцман. Звукооператор Ю. Зорин.

«Бедствие» («Союзмультфильм»). Автор сценария, режиссер и художник Н. Червинская. Оператор И. Голомб. Звукооператор И. Любченко.

Главный режиссер журнала А. Столбов. Звукооператор И. Любченко. Главный редактор С. Михалков.

**«Фитиль» № 89** (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Вирус инерции» (киностудия им. М. Горького). Автор Ю. Золотарев. Режиссер М. Осепьян. Оператор А. Масленников.
В роли: Н. Энке.

«Заколдованный круг» (ЦСДФ). Автор сценария Ю. Алексеев. Режиссер-оператор Г. Голубов.

«Страшный сон» («Союзмультфильм»). Авторы сценария А. Арканов, А. Ширвиндт. Режиссер Е. Гамбург. Художник В. Тарасов.

Главный режиссер журнала А. Столбов. Звукооператор И. Любченко. Главный редактор С. Михалков.

**«Фитиль» № 90** (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Совесть заела» («Союзмультфильм»). Автор И. Прут. Режиссер В. Бордзиловский. Художники В. Бордзиловский, А. Горева. Оператор Е. Петрова. Звукооператор Г. Мартынюк.

«Мама, я хочу домой!» (ЦСДФ). Авторы Э. Абрамов, Ю. Егоров. Оператор Ю. Егоров. Композитор Я. Френкель.

«Порожняк» (Свердловская киностудия). Автор М. Жванецкий. Режиссер Я. Лапшин. Оператор И. Артюхов. Художник Ю. Истратов.
В ролях: И. Власов, А. Грибов, В. Привальцев.
Главный режиссер журнала А. Столбов. Звукооператор И. Любченко. Главный редактор С. Михалков.

**«Фитиль» № 91** (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Реакция» (по следам «Фитиля» № 63) («Таллинфильм»).
Автор А. Столбов. Оператор Х. Мартинсон. Звукооператор Х. Вахтель.

«Новенький» («Мосфильм»).
Автор сценария А. Тараскин. Режиссер-постановщик А. Бобровский. Оператор Г. Куприянов. Художник-постановщик И. Шретер. Звукооператор И. Любченко.
В ролях: А. Кузнецов, Д. Масанов, Н. Парфенов.

«Чувство такта» (ЦСДФ).
Автор сценария Л. Зингер. Режиссер-оператор К. Широнин. Звукооператор В. Котов.
Главный режиссер А. Столбов. Главный редактор С. Михалков.

**Зарубежные фильмы**

**«Звезды Эгера»** (по одноименному роману Гезы Гардони), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 8 ч.
Производство киностудии «Мафильм» (Венгрия).
Автор сценария Иштван Немешкюрти. Режиссер Золтан Варкони. Оператор Ференц Сечени. Художники Эндре Сас, Тамаш Вайер. Композитор Ференц Фаркаш.
В ролях: Имре Шинкович, Иштван Ковач, Вера Венцель, Ференц Бешшенеи, Петер Бенке, Ева Рутткаи, Золтан Латинович, Золтан Варкони.

**«Завещание турецкого аги»** («Завещание аги Копаньского», по роману Иштвана Фекете), 9 ч.
Производство «Мафильм» (Венгрия).
Авторы сценария Имре Бенчик, Эва Журж. Режиссер Эва Журж. Оператор Дьёрдь Цабарка. Художники Эндре Юхас, Ливия Матан. Композитор Эмиль Петрович.
В ролях: Дьюла Бенке, Ференц Бешшенеи, Клари Толнаи, Петер Бенкё, Адам Сиртеш, Иштван Иглоди, Габор Мади Сабо.

**«Рыцари «Золотой перчатки»**, 1-я серия — 9 ч., 2-я серия — 9 ч.
Производство «Мафильм» (Венгрия).
Авторы сценария Пал Гести, Дьёрдь Гимеш. Режиссер Мартон Келети. Оператор Иштван Хильдебранд. Художник Ласло Дуба. Композитор Фридеш Хидаш.
В ролях: Имре Шинкович, Эмиль Кереш, Золтан Варкони, Ева Рутткаи, Дьёрдь Барди, Флориан Кало, Иштван Ковач, Марианн Моор, Ференц Давид Киш, Аттила Лёте.

**«Загадка «Мерседес»** («Труп найден на охотничьем участке № 14»), 8 ч.
Производство ДЕФА (ГДР).
Автор сценария Эвелин Майден. Режиссер Гюнтер Продель. Оператор Рольф Зоре. Художник Георг Вратч. Композитор Армин Баптист.
В ролях: Бруно Карстенс, Александр Папендик, Хорст Торка, Иван Мальре, Хельга Гёринг, Петер Ройсе, Курт Бёве, Барбара Диттус, Георг Леопольд, Эльфрида Флорин, Рольф Риппергер, Стефан Клаус.

**«Мертвые остаются молодыми»** (по одноименному роману Анны Зегерс), 11 ч.

Производство киностудии ДЕФА (ГДР).

Авторы сценария Криста Вольф, Иоахим Кунерт, Герхард Хельвиг, Гюнтер Хаубольд, Рее фон Дален, при участии Анны Зегерс. Режиссер Иоахим Кунерт. Оператор Гюнтер Хаубольд. Художник Герхард Хельвиг. Композитор Герхард Вольгемут.

В ролях: Барбара Диттус, Гюнтер Вольф, Клаус-Петер Плесов, Клаус Пионтек, Петер Боргельт, Дитер Вин, Альфред Штрубе, Курт Кахлицкий, Карин Леш, Моника Габриель, Эрика Пеликовски, Фолькмар Клейнер, Курт Беве, Эрих Гербердинг, Иза Вольтер, Ингольф Гортес.

**«Когда сражаются юные»**, 8 ч.

Производство Студии художественных фильмов КНДР.

Автор сценария Ким Рен Се. Режиссер Сон Му Пхё. Оператор Теи Ик Хван. Художник Ним Чер Хен. Композитор Ким Ен До.

В ролях: Ким Чер Хун, Ян Хе Дя, Ра Ин Бон, Ли Ин Сук, Чу Ден Ир, Он Сен Зё, Цой Сун Бок, Пак Мин, Тен Ир, Ли Вон Гюн.

**«Путь, который я нашел»**, 10 ч.

Производство Студии художественных фильмов КНДР.

Автор сценария и режиссер Чен Сан Ин. Оператор Пак Кен Вон. Художник Ким Хэ Ир. Композитор Ким Киль Хак.

В ролях: Эм Гиль Сен, Сен Хэ Рим, Пак Хак, Хон Ин Сун, Мун Хак Мук, Ким Ок Хи, Ю Вон Дюн, Тен Ун Бон.

**«Все на продажу»**, 11 ч.

Производство творческого коллектива «Камера» (Польша).

Автор сценария и режиссер Анджей Вайда. Оператор Витольд Собоцинский. Художник Веслав Снядецкий. Композитор Анджей Коржинский.

В ролях: Эльжбета Чижевска, Беата Тышкевич, Анджей Лапицкий, Даниэль Ольбрыхский, Богумил Кобеля, Эльжбета Кемпинска, Малгожата Потоцка, Витольд Хольц.

**«Движущиеся пески»**, 8 ч.

Производство творческого коллектива «Иллюзион» (Польша).

Авторы сценария Казимеж Орлось, Владислав Шлесицкий. Режиссер Владислав Шлесицкий. Оператор Веслав Рутович. Художники Хелена Добровольская, Вацлав Есёновский. Композитор Ежи Матыяшкевич.

В ролях: Гжегож Зухович, Марек Вальчевский, Малгожата Браунек.

**«Пан Володыевский»** (по роману Генрика Сенкевича), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 8 ч.

Производство творческого коллектива «Камера» (Польша).

Авторы сценария Ежи Мотовский, Ежи Гофман. Режиссер Ежи Гофман. Оператор Ежи Липман. Художники Ежи Грошанг, Войцех Кшиштофяк. Композитор Анджей Марковский.

В ролях: Тадеуш Ломницкий, Магдалена Завадска, Мечеслав Павликовский, Барбара Брыльска, Ханка Белицка, Ирена Карель, Ян Новицкий, Даниэль Ольбрыхский, Мариуш Дмоховский, Владислав Ханьча, Тадеуш Шмидт.

**«Кукла»** (по роману Болеслава Пруса), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 8 ч.

Производство творческого коллектива «Камера» (Польша).

Авторы сценария Войцех Хас, Казимеж Брандыс. Режиссер Войцех Хас. Оператор Стефан Матыяшкевич. Художники Ежи Скаржинский, Адам Новаковский. Композитор Войцех Килар.

В ролях: Беата Тышкевич, Мариуш Дмоховский, Тадеуш Фиевский, Веслав Голас, Калина Ендрусик, Ян Кречмар.

**«Человек с ордером на квартиру»** («Человек из М-3»), 10 ч.

Производство творческого коллектива «Студио» (Польша).

Авторы сценария Ежи Яницкий, Леон Жанно. Режиссер Леон Жанно. Оператор Тадеуш Вежан. Художники Ежи Скшепиньский, Анджей Борецкий, В. Орловский. Композитор Войцех Килар.

В ролях: Богумил Кобеля, Ига Майр, Барбара Модельска, Ева Шикульска, Майя Водецка, Алиция Вышинска, Ванда Жеймо-Начай, Кжиштоф Литвин, Богдан Лысаковский, Анджей Шалявский.

**«Месть гайдуков»**, 9 ч.

Производство киностудии «Бухарест» (Румыния).

Авторы сценария Еуджен Барбу, Михай Оприш, Дину Коча. Режиссер Дину Коча. Оператор Джордже Войку. Художник Марчел Богос. Композитор Мирча Истрате.

В ролях: Эмануил Петруц, Марга Барбу, Джордже Константин, Михай Пэлэдеску, Елизабета Жар, Ольга Тудораке, Тома Караджиу, Коля Рэуту.

**«Вешние воды»** (по одноименной повести И. С. Тургенева), 9 ч.

Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия).

Автор сценария и режиссер Вацлав Кршка. Оператор Йозеф Иллик. Художник Ян Зазворка. Композитор Ярмил Бургхаузер.

В ролях: Вит Ольмер, Альжбета Штркулова, Кветослава Фиалова, Людек Мунзар, Мария Глазарова, Йозеф Кемр, Павел Зейфарт, Ян Сзранилсц.

**«Ковер и мошенник»** («Рассказы из времен первой республики»), 10 ч.

Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия).

Автор сценария (по «Рассказам из другого кармана» Карела Чапека) и режиссер Иржи Крейчик. Оператор Эдуард Ландиш. Художник Ян Зазворка. Композитор Зденек Лишка.

В ролях: Владимир Шмерал, Иржина Богдалова, Ольга Шейнпфлугова.

**«Брат доктора Гомера»**, 9 ч.

Производство киностудии «Ядран-фильм» (Югославия).

Автор сценария и режиссер Жика Митрович. Оператор Бранко Иватович. Художник Властимир Гаврик. Композитор Боян Адамич.

В ролях: Бата Живойинович, Воя Мирич, Люба Тадич, Здравка Крстулович, Йован Миличевич, Елена Йованович-Жигон, Павле Вуйисич.

**«Сараевское покушение»**, 9 ч.

Производство рабочего кинообъединения, Белград (Югославия)

Автор сценария и режиссер Фадил Хаджич. Оператор Франо Водопивец. Художники Далия Маглайлия, Властимир Гаврик.

В ролях: Люцина Винницка, Берт Сотлар, Предраг Финци, Светолик Никачевич, Фарук Беголи, Недим Духерич, Бранислав Миличевич.

**«Доска»**, 5 ч.

Производство «Ассошиэйтед Лондон филмз» (Англия).

Автор сценария и режиссер Эрик Сайкс. Оператор Артур Вустер. Художник Майк Форд. Композитор Брайен Фей.

В ролях: Томми Купер, Эрик Сайкс, Эдвардс Рой, Джимми Эдвардс, Рой Кэстл, Грэм Старк, Стрэкдфорд Джонс, Джимми Тарбак, Джим Дайл, Хэтти Джэкс.

**«Пусть говорят»**, 10 ч.

Производство «Продуксионес Синематографикос Диа» (Испания).

Авторы сценария Антонио Гала, Мигель Рубио. Режиссер Марио Камю. Оператор Хуан Хулио Баэна. Художник Антонио Кортес. Композитор Антон Гарсиа Абриль.

В ролях: Рафаэль, Серена Вергано, Игнасио Кирос.

**«Мазандаранский тигр»**, 10 ч.

Производство киностудии «Мисагис» (Иран).

Автор сценария Менугетр Кимрам. Режиссер Самуэль Хачикян. Оператор Фату Альборз. Композитор Рубик Мансури.

В ролях: Имамали Хабиби, Хабиболла Болур, Насер Корречия, Махмуд Техрани, Насери.

**«Немой и любовь»**, 10 ч.

Производство «Афлам Аль-Интисар» (Ливан).

Автор сценария Андре Шахин. Режиссер Альфред Бахри. Оператор Ибрагим Шамат.

В ролях: Мунир Маазри, Раймон Джебар, Самира Баруди, Гада Салем, Филипп Акики, Надия Хамди, Суад Карим, Ханна Маалуф.

**«Валентин из Сьерры»**, 10 ч.

Производство «А.В.С.А.» (Мексика).

Автор сценария Рихардо Гарибай. Режиссер Рене Кардона. Оператор Агустин Хименес. Художник Хорхе Моравиа. Композитор Антонио Диас Конде.

В ролях: Антонио Агилар, Хорхе Мартинес де Хойос, Офелия Мантеско, Хорхе Руссек, Лола Бельтран.

**«Почтмейстер»** (по повести Яхья Хакки), 10 ч.

Производство Каирской кинокомпании (ОАР).

Авторы сценария Дунья Аль-Баба, Сабри Муса. Режиссер Хусейн Камаль. Оператор Ахмад Хуршид. Художники Нагиб Хури, Иззаудин Шафик, Махмуд Аш Шейх. Композитор Ибрагим Хагаг.

В ролях: Шоукри Сархан, Зизи Мустафа, Салах Мансур, Сейф Уд-Дин, Сугейр Аль Муршиди, Абдель, Гани Камар, Нахад Самир, Мушира.

**«Сайха»** (по одноименному роману Разия Батта), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 8 ч.

Производство «Шалим Ара Продакшнз» (Пакистан).

Авторы сценария А. С. Афаки, Масрур Анвар. Режиссер Лейк Ахтар. Оператор Камран Мирза. Художник Хаджи Мохи-Уд-Дин. Композитор Нисар Базми.

В ролях: Шамим Ара, Мохаммад Али, Дарпан, Талиш, Рагни, Набила, Лехри, Замуррад, Сабира Султана, Кави, Джаффери.

**«Шахматная новелла»** (по рассказу Стефана Цвейга), 10 ч.

Производство «Рокси-фильм» (ФРГ).

Авторы сценария Гарольд Медфорд, Герд Освальд, Герберт Райнекер. Режиссер Герд Освальд. Оператор Гюнтер Зенфтлебен. Художники Вольф Энгперт, Эрнст Рихтер. Композитор Ганс Мартин Маевский.

В ролях: Курд Юргенс, Клер Блум, Гансйорг Фельми, Марио Адорф, Альберт Ливин, Альберт Бесслер.

**«Семнадцатое небо»**, 8 ч.

Производство «Ле фильм Коперник» (Франция).

Авторы сценария Серж Корбер, Паскаль Жарден. Режиссер Серж Корбер. Оператор Жорж Барски. Композитор Ален Гораге.

В ролях: Жан-Луи Трентиньян, Мари Дюбуа, Марсель Далио, Жан Лефевр.

**«Поездка отца»** (по одноименному роману Бернара Клавеля), 9 ч.

Производство «Ле фильм Коперник» — «Ле фильм Гафер» (Франция).

Авторы сценария Паскаль Жарден, Дени де ля Пательер. Режиссер Дени де ля Пательер. Оператор Жан Турнье. Художник Поль-Луи Бути. Композитор Жорж Гарваренц.

В ролях: Фернандель, Лили Пальмер, Лоран Терзиев, Мадлен Робинсон, Мишель Оклер, Филипп Нуаре.

**«Ох, уж этот дед»** (по роману Катрин Пайсан «Меня зовут Жерико»), 9 ч.

Производство «Шанзелизе» и «Изабель-фильм» (Франция).

Авторы сценария Альбер Коссери, Жак Пуатрено, Мари Сюир. Режиссер Жак Пуатрено. Оператор Жан-Марк Рипер. Композитор Серж Гэнсбур.

В ролях: Мишель Симон, Ив Лефевр, Мари Дюбуа, Серж Гэнсбур, Тали Фрюж.

**«Сыровары»**, 10 ч.

Производство «Нойен фильм АГ» (Швейцария).

Авторы сценария Рихард Швейцер, Франц Шнейдер. Режиссер Франц Шнейдер. Оператор Константин Чет. Художник Адольф Ребзамен. Композитор Роберт Блюм.

В ролях: Хейнрих Гретцер, Хедда Копе, Франц Маттер, Эрвин Колюнд, Маргрит Винтер, Аннамари Дюрингер.

**«Голод»** (по роману Кнута Гамсуна), 9 ч.

Совместное скандинавское производство: студия «Сандрьюс» (Швеция), Шведский киноинститут, студия «АБЦ» (Норвегия) и «Хеннинг Карлсен» (Дания).

Автор сценария и режиссер Хеннинг Карлсен. Оператор Хеннинг Кристиансен. Художник Эрик Оос. Композитор Кшиштоф Комеда.

В ролях: Пер Оскарссон и Гуннель Линдблом.

**«Гимн уставшему человеку»**, 10 ч.

Производство «Тохо-компани» (Япония).

Автор сценария Сакаэ Хиросава. Режиссер Масаки Кобаяси. Оператор Кэдзо Окадзаки. Художник Киси Кодзима. Композитор Тору Такэмицу.

В ролях: Макото Фудзита, Томоко Еараока, Тосио Куросава, Митио Аратама, Кэй Сато, Вакако Сакан.

**«Пламя верности»**, 9 ч.

Производство киностудии «Никкацу» (Япония).

Автор сценария Нобуто Ямада. Режиссер Кореёси Курахара. Оператор Есио Мамия. Художник Такаси Мацуяма. Композитор Тосиро Маюдзими.

В ролях: Рурико Асаока, Идзуми Асикава, Исидзо Итами, Дайдзабуро Хирата, Дзюкити Уно.

**«Сезон любви»**, 8 ч.

Производство киностудии «Сётику» (Япония).

Автор сценария Ясуо Танами. Режиссер Умэдзи Иноуэ. Оператор Кэйдзи Маруяма. Художник Кёхей Морита. Композитор Таку Идзуми.

В ролях: Йоко Кон, Джордж Хамано, Луиз Такано, Энди Ямагури, Панчо Кагами, Эцуко Нами, Кэсаку Морита.

# Слово друга

**«Читателям «Искусства кино» — сердечно»** — так приветствует наш журнал знаменитый чехословацкий скульптор Ян Кулих (см. автограф на фото справа).

Большой друг советского народа, Ян Кулих постоянно в своем творчестве обращается к темам советских воинов, освободивших Чехословакию в 1945 году.

За скульптурную группу для памятника Советской Армии в Братиславе ему присвоено звание лауреата Государственной премии имени Клемента Готвальда.

Одной из вершин послевоенного изобразительного искусства Словакии является памятник Яна Кулиха, установленный на Дукельском перевале, — советский солдат и словацкая мать, выражающая ему благодарность за освобождение.

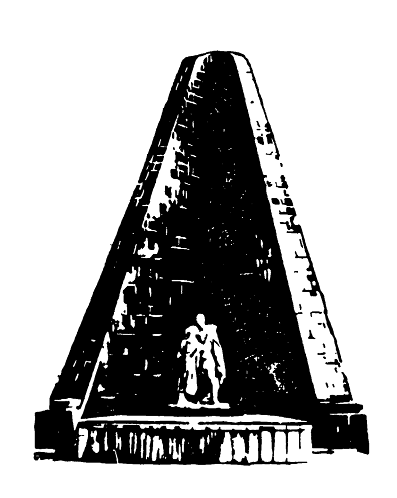
Сейчас Ян Кулих готовится к новой большой работе. Летом этого года он вместе с кинорежиссером Мартином Тяпаком собирается приехать в нашу страну, с тем чтобы создать документальный фильм о советских людях.

— Я хочу увидеть простых советских людей в работе, быту и других проявлениях их повседневной жизни, — говорит Ян Кулих. — И через увиденное раскрыть их внутренний, духовный мир. Наряду со съемками фильма я буду делать зарисовки этих людей, которые явятся богатым материалом для новой специальной выставки, посвященной современному советскому человеку.

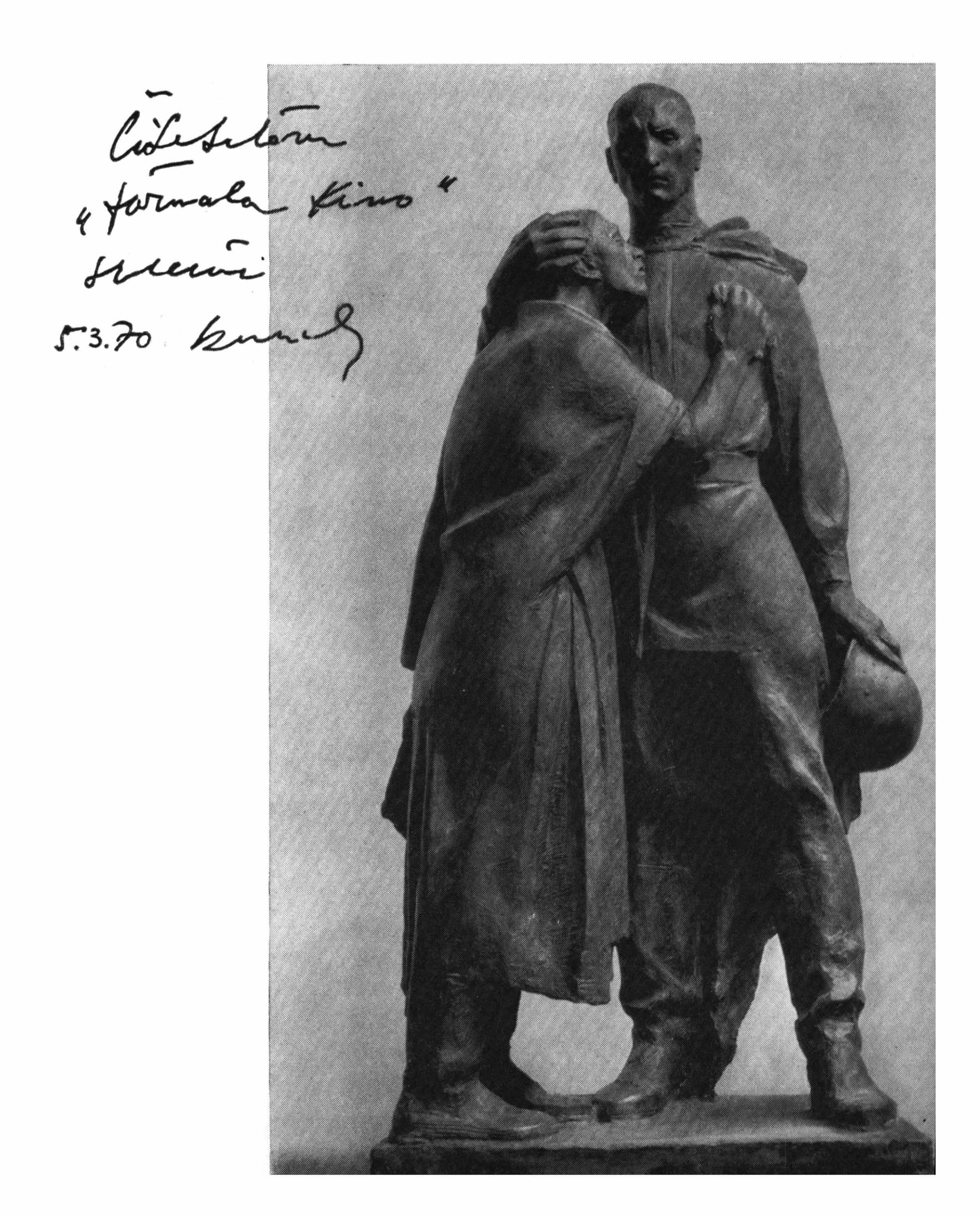
Мы извинились перед Яном Кулихом, что приехали без предупреждения, зная, как он невероятно занят.

— Я очень рад встрече с вами. Для советских друзей у меня всегда открыты двери, — ответил Кулих.

М. Королева



Общий вид памятника на Дукельском перевале


„Formula kino"
5.3.70


Индекс 70402